殿西省永资物

第二辑



《中国戏曲音乐集成》河北卷编辑

14042

戏曲音乐資料

第二辑

《中国戏曲音乐集成•河北卷》编辑部 一九八六年九月

·《中国戏曲音乐集成·河北卷》第二次编輯工作座談会照·



河北省文化厅副厅长吴珹(前左起七)、省艺研所所长李江(前左起六)、调研员李正(前右起七)与全体代表合影



音协河北分会副主席《中国戏曲音乐集成·河北卷》主编曹成章(右二)、副主编邵锡铭(右一)、副主编王志民(中左一)出席会议



·京、津、冀《河北梆子》研討会照·



河北省文化厅顾问连衡(前左四)、省艺研所所长李江(中排左一)、 副所长卢彬(前右二)、调研员李正(前左二)与全体代表合影



河北省艺术研究所所长李江(右一)到会与代表们切磋研究。



会议开始,河北省文化厅顾问连衡(左二)同志作了重要讲话 (以上照片均为刘宏伟摄)

目 录

・集成工作特輯・

音乐的地方	志力	地方的	音乐	志	冯;	光钰	Ŧ	民基	(1)
在《中国戏	曲音	乐集成	• 河	北卷	》第二	次全征	旨				
编辑工	作座i	谈会上	的讲	话			曹	成章	: (18)
关于《戏曲	音乐组	集成》	撰写	中的人	几点						
具体意	见…		📆	·······•		• • • • • • •	邵	锡铂	} (24)
提高认识	加强:	学习…		••••••			·王	志民	(28)
交流经验	训练	队伍	加速	进程・			…王	如铂	F (35)
《中国戏曲	音乐	集成》	京津	冀《氵	可北梆	子卷》)				
研讨会	纪要·		•••	••••••		…君人	3	寅尽	د (40)
姹紫嫣红满	园春	•••	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •			• • • • • •	·· 魏	冠信	(44)
语言音乐学	加抠	(书记	·)			••••	杨	苗沒	al C	50	•
京剧唱腔中	的。字	倘	••••		• • • • • • •	• • • • • • •	・土	7	, (82)
谈京剧唱腔											
略谈京剧唱	念的	吐字、	过韵	,归	音	•••••	杨	振	Ļ(148)
论戏曲音乐		•			i di	1.					
论戏曲音乐	÷	•••••	• • • • • • •	••••••	•••••	•••••	…何	•	夕(15 3)
戏曲音乐发											
继承传统											
浅谈戏曲音	乐美	学			• • • • • • • •		…何	. ;	为(232)
论我国戏曲										A	. 、
化我国从西	音乐	两大体	⟨制・・・	• • • • • •	• • • • • • • • •	•••••	…安	禄	兴(247	,

从剧首乐艺	术革新的	的尝试·	•• ••• •••	• • • • • • • • • •	• • • • • • •	韩	溪(25	6)
梆子声腔源	流探			••••••		吕亦	非(26	3)
四来曲破与								
漫谈冀东莲	花落唱席	音乐的	内演变·		,	陈	克(28	7)
二夹弦的音	乐唱腔…		•••••	•••••	· · · · · · · ·	尼树	仁(31	7)
年轻的四平	∑调			…刘翚、	云声	、广	英(32	9)
保定丝弦音	·乐简介··					孟光	寿(34	1)
唐剧唱腔调]式初探…		•• •••			倪	力(39	3)
哈哈腔唱腔	及其伴奏	₹特点·				炭印	昌(42	9)
		・名	真员介					
	e Wijes			昭•				,
刘香玉演唱]艺术介约	召	··· ··· ··· ·	8 •		邵锡	铭(43	7)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术	昌艺术介约 《生活六一	召		K3 •		邵锡姬君	铭(43 超(44	7)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术 贾 桂 兰艺术	昌艺术介约 生活六十 、生活介约	召········ 上年·····		昭•	長芳、	邵锡姬君邵锡	铭(43 超(44 铭(44	7) 11)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术 贾桂兰艺术	目艺术介绍 生活六十 文生活介绍 文生活介绍	召······· 十年····· 召·······		留•	表芳、	邵姬郡刘	铭(43 超(44 铭(44 锋(45	7) 11) 5)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术 贾 桂 兰艺术	目艺术介绍 生活六十 文生活介绍 文生活介绍	召······· 十年····· 召·······		留•	表芳、	邵姬郡刘	铭(43 超(44 铭(44 锋(45	7) 11) 5)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术 贾桂兰艺术	君艺术介约 《生活六十 《生活介约 《生活介约 《生活介约》	召······· 日年····· 召······· 百介·····	d	四•	長芳、	邵姬邵刘李	铭(43 超(44 铭(44 锋(45	57) 11) 50)
刘香玉演唱 赵鸣岐艺术 贾桂兰艺术 秦凤云艺术	是艺术介绍 《生活介绍 《生活介绍 《生活介绍 《生活介绍 《生活介绍 《生活介绍 《生子文艺术》	召 一年 召 方介 … 方介 …		四•	長芳、	邵姬邵刘李李	铭(44 铭(44 铭(44 锋(45 岭(45	(7) (1) (5) (6) (6)

东北早期的戏曲活动和河北梆子的兴衰……程温海(458)

音乐的地方志 地方的音乐志

·-- 试论编辑五种民族音乐集成的意义和方法

冯光钰 王民基

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古 国 , 全 国 五十六个民族在漫长的历史岁月中共同创造了光辉灿烂的民 族音乐文化、形成了一个极其浩瀚丰富的艺术宝库、它犹如 一颗艺术明珠。放射着绚丽夺目的光彩。为了更好的继承和 发扬我国民族音乐文化的优秀传统,文化部、中国音乐家协 会于1979年联合制定了《收集整理我国民族音乐资产规 划》,在全国范围内有计划、有步骤地开展了全面普查、收 集、整理和编辑出版《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音 乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲 集成》和《中国琴曲集成》五种民族音乐集成。在党和政府 的重视下、民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐 曲四部《集成》,,已列入艺术学科的国家重点科研项目,预 计将于1990年完成。《中国琴曲集成》的编辑工作正在 积极筹备,不久也将正式上马。这五部集成内容之丰富,范 围之广泛、质量要求之高,工程之繁浩,是我国音乐文化史 上一项空前之举。本文仪就编辑集成的意义和方法等问题谈 一、为什么说象成是"雷乐的地方志"和"地方的音乐志"

我国民族民间音乐是作为一种文化现象而存在的。它不 是一连串孤立的音符运动。 纵观古今中外文化史, 一切地区 和民族的音乐文化, 都是其社会生活的反映, 这是唯物主义 的一个基本观点,是唯物论的反映论,从各部民族音乐集成 的地方卷中、透过对民族音乐遗产的了解、我们可以清楚地 看出各民族、各地区深远的历史发展脉络和广阔的 社会生 活. 包括政治、宗教、生产、民情、风俗以及人民的审美习 惯。它象一面镜子, 反映着各民族、各地区社会生活各个侧 面的真实面貌。正如列宁所说:"没有被反映的对象,就不可 能有反映(注)。"作为意识形态的民族音乐文化、正因为是以 社会生活作为反映的源泉而特别具有强大的艺术 生 命 力。 吕骥同志曾指出,各地编辑的民歌集成,实际上可以说是一 部音乐的地方志。他在这里借用了"地方志"一词,其意也 正在于强调民歌集成编辑的这一性质和意义, 我们认为. 这 个观点是很正确的。它对整个五种民族音乐集成的编辑都具 有普遍的指导意义。

五种民族音乐集成具有的"音乐的地方志"性质,其所包孕和表现的内容题材方面是十分丰富的。从纵向看,一句"盘古开天到如今"的唱词,便是它反映数千年文明史的概括,不管是民间歌曲,还是戏曲、曲艺,对历史的各个朝代的人和事都有涉猎,从横向看,其表现的无比浩瀚的社会生活面更是无所不包了。这里,仅从民间歌曲一个类别的表现

题材为例,便可见一斑。如歌唱生产劳动这个侧面的民歌,从农业劳动的耕田、耙地、播种、插秧、薅秧、锄草、车水、收割、打场,林业劳动的植树、造林、伐木、放排、运木以至其他各类生产劳动的横断面,如放牧、打渔、水运、搬运、修堤、筑路、打坝、建房、采茶、榨油、晒盐、开矿、背矿、打石、砍柴、纺织、采桑、扯炉及各种劳动叫卖声等。广阔的生活面无不包容地反映在这些民间歌曲之中。当然,这些现象不仅存在于民间歌曲体裁,在戏曲音乐,曲艺音乐及民族民间器乐曲体裁等亦如此。这些反映历史深度和生活广度的民间音乐品种,实际上可以说是一个地区、一个民族社会生活的百科全书。因此,用"音乐的地方志"这一要求指导各部类民族音乐集成的编辑就是十分必要的。

另一方面,作为"地方的音乐志",它还全面地展现了各地及其多样化的民族民间音乐型态方面的面貌。集成是集民族民间音乐之大成。反映整个民族民间音乐的产生、衍变、流布、发展的历史,并且将各地区存在的各种不同体裁、不同品种的民族民间音乐全面的收编。在集成编辑方案中指出的"品种全"就是这个意思。在总的编辑体例上,将我国民族音乐分为民间歌曲、戏曲音乐、陆天政、民族民间器乐曲和琴曲五种部类分编,每种集成均按现在的行政区划分为三十个省(自治区、直辖市)卷。这就基本上概括了我国各地区、各民族民间音乐中,分别地编入了各种集成,对于宗教音乐。目前是采取将宗教歌曲纳入民间歌曲集成,宗教乐曲则纳入民族民间器乐曲集成的办法加以收编。其次,为了保证真正做到集民族音乐之大成,应注意在普查

阶段中做到深入细致地全面收集,凡是存在有民族民间音乐的地方,都要深入下去搞好普查收集工作,做到"有曲必录",不留空白点,力求避免可能产生的遗漏。根据这种高质量编成的集成,可以说,各地区五种集成的总和,则具有民族音乐大百科全书的规模。

二、重视集成的文献价值

编辑出版如此规模巨大的五种民族音乐集成,是建设社会主义民族音乐文化大厦的雄伟工程,也是民族音乐研究的基础工程。这座民族音乐文化大厦的规格和模式如何,决定着各种集成的收集范围、编辑对象、原则和方法。要使集成达到地方志和音乐志的要求,在整个编辑过程中,重视集成的文献价值是很重要的事情。我们从实际工作中体会到,集成的诸方面文献价值,最重要的是体现在史料性和实用性方面。

关于史料性。每种集成既是曲谱与音响统一的整体,又是读物与资料统一的专著。这正是《集成》与一般民族音乐"资料汇编"的原则差异。编入集成的音乐资料如文字背景材料等综合性史料,均应客观、真实可靠。为了使集成具有真正的史料价值,从更广阔的视野、听野和更深层的意义上来说,在普查收集时,对于各种民间音乐的产生、流传、演唱、演奏形式、艺人的简历(包括性别、年龄、师承关系)及艺术创造等都要作详细的现场记录,对于某些已经没有演出活动、甚至绝响失传的一些剧种、曲种和民间器乐曲,也应进行调查收集,调查它的历史和沿革,便于我们更好地去探讨这些民间音乐的兴衰情况,可以为今天发展民族

音乐提供借鉴。对收集到的大量民间音乐。要站在全面保存 我们民族音乐这一优秀遗产的立场上,用科学的态度,认真 挑选经讨历史考验和群众喜爱的有特色的曲目选入集成。在 充分掌握民间音乐资料的同时还要深入了解民间艺人的口碑 资料以及民间音乐以外的有关资料。这些展示民间音乐文化 脉络和社会生活的背景材料。在整个集成框架结构中是表现 民间音乐发展和演变全部锁链中的一环。为了使读者对各种 传统民间音乐的发展演变的踪迹和特点获得完整的透视,给 人们了解研究民间音乐提供一个引导,史料的是否真实客观, 是否全面翔实, 有着十分重要的作用。在集成中, 对民间音 乐曲谱的记录及史料叙述的详略要适应各方面读者寻检查阅 的需要, 应全面考虑到: 不仅今人能看懂, 后人亦能看懂; 不仅本地区、本民族的读者能看懂:外地区及其他兄弟民族 读者也能看懂:不仅我国读者能看懂.外国读者也能理解: 不仅是音乐工作者学习和参考的读物, 也能供其他方面学者 专家进行综合研究之用。当然,要使集成达到工具书性质的要 求, 具有多功能的社会效益确是一件很艰巨而又必需做好的 工作。

其次,关于集成的实用价值,应该说也是多功能的。五种集成主要作为音乐工作者、音乐爱好者学习、研究我国民间音乐的重要选集,为他们提供演唱、演奏、演出和研究的材料,使民族音乐在继承传统的基础上不断推陈出新,对于发展我国社会主义音乐文化具有重要意义。同时,对于研究我国的政治、历史、文学、语言、民族、民俗、民情等方面也有着重要的参考价值。

要使源远流长的民间音乐在当代和今后连绵不断地流传

下去,从收集到编辑均应采取科学的方法和态度。为了准确保存各种民间音乐的面貌,为记谱提供依据;在收集民间歌曲、民间器乐曲及戏曲、曲艺音乐时,第一步重要的工作就是搞好录音,要注意录音的质量。对综合性艺术种属和具有特色的技艺手段,如戏曲、曲艺中有代表性的演员演唱的优秀唱段和折子戏,民间歌曲中的特殊风俗歌种和极富技艺性的表演性演奏的乐种曲目等,应创造条件进行录像,更好地为后学者提供形象化的学习资料。如果每种民间音乐都能做到音、曲、像、文配套,将大大地加强集成的实用性,提高集成的文献价值。

三、提高集成质量应注意的问题

编辑工作是集成出版工作的核心。对民间音乐进行认真 地收集整理,为集成奠定了良好的基础,要经过认真地编辑的 过程,方能使各种集成成为系列化的大型音乐丛书。从整体 上看,集成的编辑工作作为一个系统是由普查、记录、整 理、选编、文稿撰写等要素所构成。每一要素之间有着紧密 的联系。要保证集成的质量,应把从普查收集编辑成书,作 为一个系统结合起来加以考虑。以下就几个具体环节问题, 谈些意见。

1、普查是編好集成的基础

我国的各种民间音乐,是五种集成编入的对象。首先要进行的工作是深入进行普查,建立民族音乐资料(音、像和曲谱)库,掌握可靠的原始材料。要全面掌握民间音乐材料,是一件复杂而艰巨的事情。因为,活的民间音乐大部分都保存在专业艺人和广大民间歌手和乐手的身上和口头上,

他们是通过口传,一代传一代保存下来的,而且流布甚广,特别是边远的山区、沿海岸及少数民族居住区,路途遥远,交通不便,流传着许多弥足珍贵的民间音乐宝藏,亟待开发。普查是否深入,直接影响到集成编辑的成败,可以这样说,没有普查就没有集成。

如何普查?这是一个值得研究的课题。建国以来,许多音乐工作者进行过一些收集,但却不够深入,不够彻底。这次大规模地编辑集成,要摸清家底,还需要继续进行普查收集。普查中,首先要注意收集材料的真实性、可靠性和保持民间音乐的原始性。要尊重民间艺人,善于与民间艺人密切合作,深入了解民间音乐曲目的有关情况,必要时也可提出问题询问,启发他们回忆,但应避免"引供",以自己的主观想象先入为主地让人家"顺杆爬"。那样收集到的材料很容易失真。其次,对民间音乐的内容不要按主观愿望随意取舍,收集时可以"宁滥勿缺"。对于一些"性属"不明,尚待考查的歌种、乐种、曲种、剧种以及某些带有交叉现象的民间音乐,第一步应首先毫不遗漏地收集起来,然后再去研究确定其"归属"。

音乐是社会生活的反映,民间音乐与社会生活之间的关系是十分亲密的。为了在各种集成中全面反映民间音乐的情况,采录者一开始就应重视普查的方法,特别是趁一些身怀绝技的民间音乐家尚健在时,抓紧时机,把需要了解的项目都记录下来。

过去有的同志在采集民间音乐时,往往存在 这样 的情况,只单纯地着眼于对曲调的录音和收集而忽视对乐曲的全面详细调查,以致出现"返工"现象。有时为了补充了解某一

方面的情况,又再次长途跋涉到原地去访问,这样既浪费人力和财力,又不能反映民间音乐的全貌。有的民歌手和民间艺人可能在你"返工"时就先去逝了,再也无法采访,从而造成不可弥补的损失。

现在对民间音乐进行普查收集,用磁带录音已不是仅有的方法了,录像也成为一项必不可少的重要工具。对优秀的民间音乐演唱(演奏)者的代表性曲目,应创造条件有计划地进行录像和摄影,使之流传后世。为了真实地记录民间音乐与广阔社会生活背景之间的关系,录像机(和照像机)的镜头要深入到生活中去对准民间音乐的生动场面,特别是劳动歌种,各民族的民俗风情音乐,寺庙中的宗教音乐活动,以及富于独特风格的演唱、演奏形式,最好实地抓拍。只有充分掌握可靠的原始资料,才能弄清民间音乐萌生、形成及发展的真相,使集成具有更高的科学价值。

2、记录要注意准确性

要把我国丰富的民间音乐口头创作转为物质信息的文献资料一代代保存流传下去,我们应当重视和搞好曲谱及音乐文学部分的记录工作。如何把口耳相传的各种民间音乐比较准确地记录下来?把"一听了然"的音响变成"一目了然"的曲谱?用什么符号把民间音乐的音高、节奏特别是微妙的风格韵味记录下来?这也是编辑集成过程中值得深入研究的课题。

民间音乐记谱法要研究的方面很多。对于集成来说,首 先要做到音谱同步,即记录的曲谱要严格地从属于 音乐 音响。因为,音乐音响才是民间音乐的本身。为了使记谱真实可靠,我们认为记谱应当以某一次录音为根据,而不宜采用 几次录音的记谱去进行综合整理。因为综合记谱,必有取舍增删,容易加入记谱者的见解,失去民间音乐的价值。但对某些民间音乐在两次或三次的演唱(演奏)中的变化部分,如都有特点者,则均应记录下来,标记在与确定为主要的一种旋律相等时值的上方,提供给读者参考。

许多长期从事民间音乐收集整理工作的同志都有这样的体会,要把一首传统民间音乐用记谱符号表达出来,以此传达出民间音乐艺术信息,是一种很艰巨的工作。这是由于,记谱不是音响的镜子,它难于起到这个作用。记谱是一个符号化、信号化的物质媒介,只可能记下一些声音的近似值。实际上,摆在我们面前的集成出版本是一些印着记谱符号的书,是一些符号,信号式的"死信息",它好象是一个"信息库"。曲谱记载要能引起读者在听觉上对音乐音响的联想,经过读者富于想象力的参考下,才能转化为可感的音响的艺术形象,进而把"死信息"转换为"活信息"。

其次,民间音乐记谱的准确性,主要体现在三个方面:一是音高的准确性。对有经验的记谱者来说,把音高记准似乎并不太难。但对特殊音律的音高某些微升微降的音级及唱腔中旋律性不甚强的吟诵性曲调的记录,却常常感 到 比较 棘手。我们认为,遇到微升微降或游离性的音级,切忌为了所谓的谱面 "统一"而将其"规范"化,如有的人将具有游离性的si音"规范"成平均律的si音,或将微降的ei音"规范"成降si音;还有的人将微升的Fa音"规范"成#Fa音。类似这种记谱法,必然使民间音乐失去真实性,失去风格上、音阶结构上的特色。对于民歌、曲艺、戏曲中的吟诵腔调的记录,除了反复推敲其音高外,还要注意体现出唱词方言声

调的特有规律。二是节奏的准确性。民间音乐的节奏十分复 杂,一般说来,"整板"式的节奏不难记准,问题往往出在 "散板"性质的节奏上。象汉族歌中的劳动号子、山歌,蒙 族民歌中的长调, 戏曲、曲艺中的散板唱腔, 民间器乐曲中 的华彩乐段(穗子)等,在节奏上都比较自由,强弱交替也 有多样变化, 记谱时需要慎重, 把音的长短时值准确地记下 来。《中国琴曲集成》的传谱曲目及打谱曲目的节奏更为复 杂, 尤其是打谱曲目的记谱, 在节奏上要求符合琴曲减字谱 (或文字谱)原作的面貌。三是装饰性旋律标记的 科学性 。 各种民间音乐独特的地方色彩,除旋律和节奏的因素外,还 表现在"音外之音"的装饰和润腔上。为了把民间演唱、演 奏上的特殊音响效果在谱面上反映出来,应当标明各种装饰 音和润腔符号, 使读者了解曲调的特有风格。从以往记谱的 情况来看, 许多记谱者对装饰音和润腔的标记是 精当合宜 的。但也有不少记谱缺乏科学性, 使人难以领悟其意图。有 两种倾向值得注意,一种是过于简略,只记骨干音,很少标 明装饰符号。另一种是过份繁琐。有的把由于唱词字调变化 引起的装饰音记得十分复杂,使人看了眼花瞭乱, 无从演 唱, 因此, 如何使装饰音及润腔手法的标记既科学又实用. 确是集成记谱法中很值得探讨的问题.

另外,还有一点要提及的是,五大民族音乐集成的记谱,每种集成虽各有其不同的体例和方法,但在记谱上从横向整体化来说,我国众多的民间音乐是一个完整的系统,彼此之间都有联系,各种集成犹如一个子系统,应尽量做到能统一的就统一,进行必要的规范,以方便读者阅读和使用。

3、选编工作中的几个环节

在各种集成中,曲谱是整个框架结构的主体。但集成既不是有曲必编入的资料总汇集,出版的篇幅不能过大,又不是少数精选曲目的民间音乐选集。要按照编辑方案的要求,对收集到的音乐材料经过辨别伪真,科学分析进行取舍、裁汰、筛选,确定它有无编入集成出版的价值。

选择,是集成编辑工作的第一个步骤。要选择就应首先 详尽地熟悉和了解选择的对象。编辑各种民族音乐集成,那 就得先了解浩如烟海的各类民间音乐的原材料。这不是一种 容易的事。一方面,要全面地反映出各地区各种民间音乐的 蕴藏情况和流传的基本概貌,选择优秀的民间音乐,不能把 内容不健康,有思想毒素和艺术质量不高的东西编入。另一方面,也应从历史的观点出发,对传统民间音乐的取舍持慎 重态度,不能埋殁优秀的有价值的作品。如果采取简单的标准,很容易把一些真正的璞玉被轻轻放过,这是十分 可惜 的。只有做到这两点以后,才算是全面完成了选择把关的任务。

选编工作的另一个环节是进行科学的分类。我国的民间音乐究竟应该怎样分类? 有那些类型? 不解决分类问题,编辑工作是无从着手进行的。分类是一门音乐形态学。科学的分类,可以揭示各种民间音乐的本质特征,帮助人们了解民间音乐的某些规律,让读者一目了然,在某种民间音乐范围之内,到底有多少"家底"。

目前,各种集成的目录,其主体都采取按音乐体裁分类排列。分类的层次一般到四至五级。 民歌,可考虑按下列层次排列。第一级是民族,第二级是体裁(如号子、山歌、小

调、风俗歌、儿歌等),第三级是地区,第四级是时序(如传统民歌、近现代民歌新民歌),第五级按歌词题材内容编排。戏曲音乐,一般包括唱腔(伴奏)、器乐曲牌、打击乐大部分。其唱腔的分类比较复杂,大多数剧种的唱腔可分为四个层次:第一级是声腔,第二级是基本板式(或曲牌),第三级是行当,第四级是流派。曲艺音乐主要是唱腔和器腔的人类的层次一般为:第一级是基本腔调则依行当分编),第三级是按男女腔分编(已形成为型的则依行当分编),第三级是流派。民族民间器乐曲的类型的现在行当分编),第三级是流派。民族民间器乐曲的类型的多,有民间器乐曲、寺庙音乐、宫廷音乐,古典音乐。其中以民间器乐的分类层次较为复杂,一般为:第一级按管乐、内民间器乐的分类层次较为复杂,一般为:第一级按管乐、对话乐的分类层次较为是,一般为:第一级按管乐、对话乐、弹拨乐、打击乐分编,合奏曲可按弦索乐,丝竹乐、吹打乐、鼓吹乐、锣鼓乐五种分编。在各种合奏形式中,可依民间流行曲、礼仪乐曲、婚丧乐曲等顺序集中。

上述分类层次的方式只是就一般情况而言。由于各民族、各地区民间音乐发展状况各不相同,存在着一定的差异,特别是少数民族民间音乐与汉族民间音乐的形成、发展及现状有许多不同之处,因此,应从实际情况出发,使分类达到合理性。

除按体裁分类外,各种集成还可根据实际需要,分别设置一定数量的索引,作为附录,以利读者查阅。《如中国民歌集成》附录中的"民歌歌词题材索引"按歌词的题材分为"劳动生产"、"社会斗争"、"爱情婚姻"、"世情风物"、"儿童生活"五大类,每一大类又区分为若干具体类型,比较清楚地反映出民歌内容的全貌。再如《中国戏曲音

乐集成》和《中国曲艺音乐集成》的"唱段题材索引"、"剧种板式(曲牌)类别索引","曲种板式(曲牌)类别索引", 《中国民族民间器乐曲集成》的乐种流布地区索引等,都能为读者全面了解民间音乐提供佐证材料。这些索引实际上也是一种目录,与卷首按体裁分类的主体目录共同构成了"连环套"式的目录。这对加强集成的地方志和音乐志的文献价值,也是有好处的。

处理好各种民间音乐之间互相交叉的关系,则确各种集成的收集编辑范围及性属界限,也是选编的一个重要环节。

在编辑集成过程中。民间音乐的交叉 现象主要有两种情 况。第一,是各地方卷之间同一类型民间音乐的交叉问题。 现在各种集成按省、自治区、直辖市的行政区划分卷、是为 了便于组织和领导集成的编辑工作而确定的方式。有些地方 性强、流行面较窄的民间音乐与地方卷的编辑范围 是一致 的, 而有些流布地区比较宽、影响而广的民间音乐, 就超出 了某一个地方卷的范围。同样一首民歌在许多地方流传的现 象是屡见不鲜的。由于民歌一经流传到各地后必然会引起或 多或少的变化,而且篇幅也较小, 这在编辑时还 比较好处 理,不致有过多的重复现象。但有些大的剧种、曲种和乐种 的编辑工作便存在交叉的问题了。京剧几乎遍及全国各地。 豫剧虽然是个地方剧种,但除流行于河南省外,还有12个 省110个豫剧团。评剧、昆剧、河北梆子、越剧、秦腔等 剧种也是在几个省(市)广泛流传。曲艺方面的二人转、苏 州弹词、单弦牌子曲及北方各种大鼓、民间器乐曲方面的江 南丝竹、吹打乐、锣鼓合奏等,都在一些相邻的省(市)流 行。第二、是各种音乐之间的交叉问题。有以下几种情况。

(1)有的民歌被戏曲、曲艺吸收为曲牌运用后,仍作为民歌在演唱流传,(2)有的剧种是在民歌或曲艺基础上发展成的,如吉剧、龙江剧源于二人转,河南曲剧源于河南曲子,北京曲剧源于单弦牌子曲,但原来的曲艺音乐仍在演唱流传,(3)戏曲、曲艺中的器乐曲牌与民间器乐曲之间彼此吸收运用的情况,则更为多见,如《大开门》、《小开门》、《将军令》一类曲牌,几乎普遍存在于许多剧种、曲种和乐种之中。

为了妥善处理编辑工作的交叉问题,各种集成在编辑过程中,各地要充分进行协商,交换意见。首先要研究确定有交叉现象民间音乐的"性属",然后再考虑其"归属"(编入哪一部集成)的问题。对某些必需重复的曲目,可酌情选编,这样可以从横的关系看出各种民间音乐文化的关系,及各地人民群众的独特创造。在保证内容完整性的前提下,要尽量避免不必要的重复,亦应防止重大的遗漏。

4、文字撰写要言之有物持之有据

要使集成达到高质量的要求,不仅要掌握音响和曲谱资料,不仅要掌握音乐资料,还要深入了解民间艺人的口碑资料以及民间音乐以外的有关资料。在此基础上,撰写成集成框架各层次中所需要的文稿。

集成的文字部分的撰写要言之有物,持之有据。所谓"言之有物",一定要通过深入的调查,占有大量的民间音乐文化资料,写出来的东西方能有"物"。但单是"有物"还不够,这个"物"必须是真实可靠的而不是误传的。因此还要强调"持之有据",即有事实和科学依据,注重考证。各种集成的文字部分,主要有三方面。

一是概述.

要写好各种集成地方卷的概述,应在占有大量资料的基础上,通过对各种体裁形式的音乐现象的历史流布与社会生活之关系以及音乐本身的特点的研究,全面地探索民间音乐的客观规律。

各种概述要注意突出本地民间音乐的概貌和特点,合理 安排概述的层次结构,行文应尽量做到深入浅出而引人入 胜。既要讲求条理,脉胳清楚,又不以个人观点加以褒贬和 论断。如果把集成比喻为参观民族音乐展览进入一个厅门口,那么概述就起导游的作用。好的概述,能给读者以很大帮助,犹如丰富多彩的民族音乐百宝箱开了一角,引起读者对 集成产生浓厚兴趣和一睹为快的心情。

二是各种释文。

在各种歌种、乐种、曲种、剧种音乐之前,一般均应有一篇概观性的释文。释文除提供起源,发展和现状外,还应介绍艺术特点,对各种民间音乐现象的内在规律 要 正 确 解释。对艺术上有成就的民间音乐艺人,也应适当的介绍。为了帮助读者更好地理解释文,可配置相应的照片和插图。在撰写过程中,应对收集的有关民间音乐的背景资料进行整理、归纳、考据,在此基础上,对各种内容进行综述。释文要着重于介绍,注意客观性,做到内容精粹,文字生动,不宜采用艺术描绘手法和抒情笔调,少论述,述而不评。

三是注释。

注释似乎是不成问题的事。但却常常为人忽略。有的从 事集成编辑的同志认为自己能看懂就行了,不必多费笔墨。 这是由于不少编辑对注释的意义并不十分了解。事实上,注 释也是集成的一个重要内容。主释文字的详略,直接关系到 集成的使用价值,很有进一步研究之必要。有的注释表面上 看好象与民间音乐无关,然而这种"外围资料",对读者了 解富有地方特点的音乐是大有裨益的。

各种集成需要注释的内容多种多样,有曲牌(板式)名称考释,乐曲的沿革,流行地域,演奏演唱形式等方面的问题,也有唱词中的方言土语及与音乐有关的行话、历史典故等。注释是一种考证,采取注而不议的办法。为了便于读者阅读、研究和查找集成这一民族音乐文献,一般以一处一注,易于一目了然。但同一内容的多处注释又会造成过多的重复,为了节省篇幅,也可注明"同×页注"。然而这种方法常给读者带来翻阅前面某一页码的麻烦。因此, "一处一注"和"同×页注"两者比较出来,还是前者较为适宜。

当然,各种集成编辑工作的问题还远不止此。集成编辑过程中除音乐本身以外,还涉及到社会学、文艺学、民俗学、民族学、美学、语言学等多方面学科知识。为了使集成达到高质量的要求,在编辑过程中,我们必须重视从多角度探讨研究科学的编辑方法。

四、余论

从以上对编辑五种民族音乐集成的概述中,可以看出, 文化部和中国音乐家协会联合主持的这一项事业,乃远见卓 识之举。这种大部头典籍的特殊价值,不仅对继承和发展民 族音乐提供了足资参考的可靠资料和读物,也使我们有可能 从编辑"音乐的地方志"和"地方的音乐志"的角度,全面 地、综合性的考察我国的民族民间音乐艺术。

近几年来, 许多学者提出了建立民族音乐学中国学派的 想法。毋庸讳言、我们在民族音乐学研究中还存 在 不 少 弱 点,缺乏全面的调查和掌握大量资料、就是一个最为突出的 问题、因为、民族音乐研究离不开资料、从宏观研究来说。 没有系统的丰富的资料基础、就难干从纵向与横向两个方面 把握民族民间音乐发展状况。 如前 所述, 我们编辑五种民族 音乐集成,是我国社会主义音乐事业的基本建设,也是民族 音乐学的基础研究。从集成编辑工作中可以看到,已由一般 的挖掘阶段,逐步进入到研究阶段。其中重要的一点,就是摸 清我国民族音乐的家底。这里所说的家底有两个意思,一是 对传统音乐的全面收集记录。二是对资料的整理、考据钩沉 以及古谱今译、进行科学的编辑。可见、编辑五种民族音乐 集成工作。已经为民族音乐学研究紧密联系我国民族音乐的 实际创造了有力的基础, 开辟了丰饶的研究园地。随着集成 编辑工作的全面展开,还将不断开拓更广阔的研究领域,到 了一定阶段便会水到渠成。具有中国特色的民族音乐学体系 自然会带有自己的特点, 出现于世界民族音乐学之林, 为这 门学科增添新的活力。

原载《民族音乐工作》1985年第3期

⁽注)参见列宁《唯物主义与经验批判主义》、(列宁选集)第二卷, 1972年版,第85页。

在《中国戏曲音乐集成·河北卷》 第二次全省编辑工作座谈会 上 的 讲 话

曹成章

这次集成编辑工作会议,虽然只有短短的七天,却取得了极为显著的成绩。这次会议首先得到了省文化厅、省音协等有关单位的重视与支持。此前,省文化厅副厅长吴珹同志在地市文化局长会议上,重新部署了这一任务,再次强调阐明了我国目前艺术集成、志的编辑出版的现实意义和深远意义。他说,集成工作不但是全国"七五"重点科研项目,而且也是本省、本地区的任务。吴珹副厅长的这段话,虽然是针对地市局长讲的,但对我们也有指导意义,希望大家工作中认真予以贯彻。其次,邵锡铭同志传达的第二次全国集成编辑工作会议精神和本省近二年来的工作总结,为我们沟通了情况,交流了经验。通过这个总结,不仅表扬了一部分先进地区和先进个人及其先进单位事迹,同时也提出了过去这段工作中所存在的问题和差距。

会议期间,全体代表认真地阅读和讨论了《蔚州梆子分卷》、《老调分卷》、《唐剧分卷》、《南锣》、《诗赋

弦》、《笛子调》、《二八调》等卷本的初稿。各卷本的主要执笔者分别向代表们介绍了编卷情况和遇到的问题,或已经解决和尚待解决的问题。邯郸《武安平调分卷》就本卷的某些章节也做了说明。卷本的讲解中,采取了讲解与播放录音相结合的方法,因而效果好、感受深。特别是杂永旺、王寿春、韩溪三同志的讲解,生动活泼,取得丁大家的称赞。同时,讨论中代表们对如何按记谱规范记好谱,如何写好剧中音乐概述、板式简析、各种释文等几个专题,发表了许多宝贵的、忠恳的意见。最后,由邵锡铭同志代表省编辑部把会议讨论中提出的几个主要问题,做了综合发言。

这次会议既是编辑工作会议,学习会、编写集成的实习会,也是加快我省集成工作的促进会。会议由始至终开得紧张热烈,团结友好,学习劲头高,学术空气浓,探索精神强。会下代表们利用休息时间研究、探讨每个卷本。会议没有人请假,甚至带着病也一直坚持到会议结束。会上大家聚精会神,认真听介绍,讨论时争先恐后,各抒已见,畅所欲言,大家提出了许多忠恳的意见,而卷本的撰稿者也能非常虚心的听取大家的意见。

通过这次会议,代表们普遍感到:内容充实,学术空气 浓,收获很大,对集成的深远意义有了新的认识,对集成分卷的编写方法,内容的要求,剧种源流、音乐概述和释文的 写法,如何高质量的完成集成分卷的撰写工作、怎样掌握好集成的主体部分(唱腔音乐的记谱、录音),及各项资料的取舍等一系列问题,有了一个比较统一的认识。

在卷本讨论过程中,因对集成编辑方案理解不一,意见也多种多样,也曾出现了畏难情绪和某些片面性意见。因

此,我认为有必要向大家讲清楚.我们这次会议不是证审会,也不是戏曲作品或某个剧种唱腔讨论会,通过试编本的讨论,一方面对卷本的进一步修改,提出建设性意见,更重要的是,通过对试编本的讨论,大家可以从中得到启发和教益,以便于更好地按时、按质完成每个分卷的编写任务。

我国是一个文明古国,各族人民创造了灿烂的、丰富多彩的宝贵戏曲艺术遗产,这些遗产不但属于中国,同时也是世界文化宝库中的瑰宝。而这些戏曲音乐遗产大多数还保存在老艺人身上,如果我们再不加紧抢救,很可能造成人死艺亡的严重后果。因此,面对留下文字资料不多的情况下,必须组织力量,尽快地进行普查、搜集、整理出版,使之科学化,系统化,让民族戏曲音乐艺术世世代代传下去,让我们上对得起祖宗,下对得起子孙后代。编辑出版《戏曲音乐集成》是历史赋予我们光荣而伟大的使命,是一项古今中外之创举,重担落在我们这一代人的肩上,我们义不容辞责无旁

贷!

戏曲音乐文化遗产是个宝,我们这些戏曲音乐干部也是宝,而且是宝中之宝,活着的宝。我认为参加集成编卷的人选,必须具备以下三个条件:一是有一定的音乐理论基础;

二是大量的记录了戏曲音乐,熟通本剧种的音乐;三要具有一定的文字编写能力。当然,三个条件不足者也可做其中一部分工作,但要高质量完成全部集成工作,这三个条件是必不可少的。然而在我省,具备这三个条件的人却很少。这就需要我们在座的同志们干中学,加倍努力地提高自己的专业知识和理论水平,同时亦可向本区领导上推荐这方面的有关人才,来加强和充实编辑力量。大家应当明白集成不单是那几个人或那几个专家的事情,这是一项群众性很强的任务,需要动员更多的力量来搞。集成搞出来既是科研成果,也培育了戏曲音乐研究人才、壮大了我们的戏曲音乐队伍。我相信,如果我们能很好的完成编卷任务,在座的同志们一定能成为戏曲音乐的科研人才和专门家。

集成是一项十分艰巨的工作,我们应当向有关领导呼吁或建议:当集成工作进行到一定阶段时,把那些在集成工作中有突出贡献的同志,编卷又快又好,能起到示范或推动作用的编辑部和个人,不仅及时给予表扬,同时也要给予一定数量的劳动报酬以资鼓励。希望同志们努力学习、埋头苦干,不怕苦、不怕累,要有耐力不怕返工,要有自我牺牲和百折不挠的精神,争取高质量、高水平如时完成我省集成任务。省编辑部也要尽量为同志们的工作和学习提供一些参考资料和必要的工具书。完稿之时省里给一定的编写或资料费。在整个集成工作中,不论参加了全过程或是半个过程,凡有贡献的同志,都不要抹煞他们的成绩,该署名的署名,该给稿费的给稿费。

《戏曲音乐集成·河北卷》是和中央艺术学科规划领导 小组签定了议定书的,国家投了资,因此,不管我们有多少 困难,有多大困难,不论大剧种还是小剧种,先上马或后上马的,都必须按时完成!一九八七年底送中央审定,各地、市首先把已调查清在本省独特的剧种抓紧搞出来,其它小剧种如果也查清是我省独特剧种,也要列入编卷计划,按时拿出来。工作顺序是:先我省独特剧种、大剧种、有职业剧团的剧种,音乐丰富的剧种,同时也组织力量抓其它小剧种。

3.

ì

工作方法是先易后难。大量的录音记谱工作是基础,录音是依据,曲谱是主体,文稿照片、图表等是背景。在记谱过程中,要采访和调查艺人,先把剧种音乐概述中需要的资料记录下来。要特别强调和明确记谱的重要性。搞好卷本的大量记谱工作,就算是完成了卷本的主要部分,然后再下功夫攻克音乐概述,板式简析,剧种介绍、释文等等。

请千万注意:录好音后最好先复制两份,把原声带交省编保存,本地、市保存一份,其余的做记谱用。录音质量要高,要保护好原声带。记谱时,一定要按中央规定的记谱规格来记谱,记好后要按统一规格誉写清楚,以便复印。搞一个卷本如同盖一座楼房,记一段谱子如同备一块砖,一砖一瓦必需是高质量的正品料,基础打不好是盖不成高楼大厦的。到时候返工就会耽误整个集成的进度。优秀唱段 要精益求精。一定要选本剧种中具有代表性的优秀唱段。曲牌,打击乐收集要广,入卷要精。关于我们要不要提"厚今薄古"或"厚古薄今"的问题,我觉得在全面照顾的同时,更要挖掘那些名老艺人的唱段,往往这些唱段最能体现这一剧种的特征,这些唱段也应该是抡录的重点,应该花大力气去抢救,否则这些宝贵遗产将有丧失的可能。此外也不应排斥新编历史剧和现代戏的优秀唱段,要选那些经过时间的考验被群众

公认,确有一定影响的,或已成为本剧种音乐唱腔的唱段, 方能考虑入卷。

剧种概述一定要搞准确,应该突出剧种音乐的发展与衍变,不要离开音乐去写剧种发展史。对历史久远的剧种发展概况,在缺乏足够证据的情况下,不要做无休止的追查和推论,这样很容易背离科学性,对争议太大之处可以先放一放,不要影响我们的进程。

我们要重视自己的事业,热爱自己的事业,宣传自己的事业。任务很大,很艰巨也很光荣,摆在我们面前的困难也是很多的,我们要做好充分的思想准备,打一场硬仗。我坚信,只要大家努力提高理论和业务水平,同心协力,团结一致,我省集成工作一定会有新的起色,拿出合格的卷本来。

(程温海整理)

关于《戏曲音乐集成》撰写中的 几点具体意见

邵锡铭

几天来,大家在讨论中,涉及到很多关于条目编写的具体方法,省编辑部的同志进行了一次讨论,现在我代表编辑部谈谈意见。编辑部的同志们和大家一样也在摸索着搞,我们谈的也难免有谬误之处。谈出来供大家参考。

一、关于剧种概述的写法

周巍峙主编谈过"我们应集中编辑音乐部分,主要把戏曲音乐在戏曲历史当中所起到的作用加以突出。《戏曲志》讲戏曲史时比较全面,音乐是其中的一部分,它主要侧重于志,而我们是主要侧重音乐。"根据这个意见,我们理解集成的概述要突出音乐的特点。主要应当写一个剧种的音乐在不同历史阶段中其形成、发展与变化的情况,如当时具有代表性的演员,在唱腔上有哪些丰富、发展和变化,这些唱腔与当地的语言、民族、风土民情和周围兄弟剧种音乐有那些联系和影响。他们在演唱上又有哪些特色等。当然其中也不可避免地要涉及剧本形态的变化,演员的表演等等。我们认为如能抓住这些脉路,概述的写法也就解决了。

二、关于香乐簡析的写法

音乐简析要注意不要和概述搞的雷同。简析应简要写注明,这一剧种音乐包括哪些板式,这些板式的功能,旋律特点,与地方语言的关系,戏文词格和各类板式的连接方法。必要时还要作一些演唱方法、演奏技巧等方面的说明。这些方面应根据自己剧种的实际情况去写,有多少写多少,不要强拉硬扯,牵强附会。

三、关于唱段选入问题

唱段的选入应注意各种行当,各类板式。特别注意较大剧种在各个不同时期著名演员的代表性唱段的选入,还要注意选择相同板式的各种不同旋律的唱腔。还可选一个演员不同时期的唱腔,从中可以反映出一个剧种音乐的发展脉路。关于现代戏的唱段,特别是经过音乐工作者编曲的唱段,艺术上有较高水平而且经过较长时间的演出实践,深受观众欢迎的唱段(包括伴唱、合唱可以选入)。它代表新中国成立后在共产党领导下所取得的新成果。如河北梆子的《龙江颂》、《洪湖赤卫队》等。某些戏尽管唱词有特定历史时期的错误倾向,但我们是从音乐角度出发可不受它的影响,如《龙江颂》选段仍可选入。我们对唱腔的选入不要硬性划分传统戏和现代戏唱段的比例,要从实际出发。

四、关于折子戏的选入

选择折子戏,也要尽量选那些行当齐全,唱腔能充分代表本剧种特色的折子戏或选场。如京剧选入了《铡美案》、

晋剧要选《打金枝》。有些剧种如果没有类似的选场也可酌情选两三个不同行当的片段。

五、关于曲牌和打击乐的选入

曲牌要精选,主要选用那些本剧种特有的曲牌。吸收外来的曲牌并已长期在本剧种中使用的亦可选入,建国后新创的曲牌,应经过一定时期的考验并被其他剧目吸收或虽未被吸收也已广为流传的曲牌,亦可选入。

打击乐,凡能独立成册的剧种,都不要略掉。如果一册多剧种的卷本,又属于相同的锣鼓点,由一个剧种记录锣鼓点就可以了。由于目前无法规划出哪些剧种收归一册,因此还要求各剧种都要记录打击乐谱。特别是本剧种独特的锣鼓谱。定卷时由省编辑部决定哪个收入,其余的分作资料保存。

关于本剧种特有乐器和打击乐器的演奏方法,可分别在 曲牌和打击乐谱前(或后面)加以介绍,特别是某些剧种乐 器在演奏中的特殊演奏技巧,要加以介绍,以便剧种特色能 在卷本中得到充分的体现。

六、关于图表和照片

图、表、照片要求清晰,明了,以便制版。至于排列方法,基于印刷方面的考虑,我们认为,演员便照和乐器图、片可插入文中,剧种流布图,剧照等等,以集中排列为宜。

七、关于立传演员的标准

由于剧种情况不一,不易硬性规定,也不能做横向平

衡。有的剧种历史悠久,流行地区较广,有较广泛影响的著名演员,其入卷标准可略严一些,有的剧种影响面较小,著名艺人较少,则可略宽一些,但对于一些非常小的剧种,流布地域既小,又无著名演员的,则无必要列立传演员。在立传演员年龄上,北京京剧分卷规定在五十岁以上,河北梆子拟定四十五岁以上。各地可参照这个标准,根据本剧种的具体情况。定出适当的标准。

八、关于文字体裁

王民基同志讲过, "我们的集成 是一部 地方 的 音乐志,音乐的地方志"。因此集成的文字部分应以记叙文和说明文的形式为宜,秉笔直书,行文用语要朴实、洗炼、通俗准确。

九、关于记谱规格

记谱是集成的主体工作,工作量相当大,必须严格按照《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》的要求来记,努力达到细致、准确,做到曲谱与音响相同。对《规格》包括不了的特殊演唱(演奏)的方法和技巧,亦可创造简单易记的符号。对艺人口述的锣鼓谱,除有别于其他剧种,有自己独特的乐器的口谱外,一般也都要统一到《规格》上来。

十、关于注释与释文

"注释"是在正文以外用小字排印的说明性文字。一般用于较为生僻的专业术语、地方语言的解释,而"释文"则是属于正文的各类说明性文字,如对唱段、曲牌的介绍等。

提高认识 加强学习

河北省《戏曲音乐集成》工作琐议

王志民

四月七日至十三日,在省会召开的《中国戏曲音乐集 成:河北卷》全省第二次编辑工作座谈会,省文化厅、省音协 分会和有关单位的领导,对这次会议给了较高的评价,认 为会议开的好,有生机,目的明确,内容充实。但是这次会议的 讨论中、在代表们饭后茶余的闲谈中,一些值得注意却没有引 起人们注意的问题、散会后却引起了我的思索……这就是在 集成工作上怎样认识和解释这部专著的性质,怎样 克 服 轻 率、简单的观念和畏难情绪,怎样加强学习。保证编辑质量 等一系列问题。这些问题的产生不外乎以下三个方面: 第 一、对集成这部专著的性质。还没有真正的认识 它 、 理 解 它, 思想上和理论上没有充分的准备; 第二, 对我们河北目 前戏曲 音乐队伍的现状及其理论水平没有做准确的分析,第 三,如何加强编辑人员的学习和提高专业水平的问题,还没 有提到集成工作的首位。随着我省集成工作的普遍展开和逐 步深入, 迅速解决以上几个问题, 已是目前集成工作的重要 课题。下面我想就这些问题谈谈个人看法。

一、关于《中国戏曲音乐集成》这部专著及其所含有 科学性、学术性、史料性的问题。

河北省的戏曲音乐集成工作是按着一九八三年十月下旬 郑州"《中国戏曲音乐集成》第一次编辑工作座谈会"。 "纪要"精神开展工作的。我做为省编辑部的一个成员。当 时只是考虑如何尽快地把集成任务部署下去, 把各级编辑班 子组织起来,在全省范围内展开剧种音乐的普查和抢录工作。 至于《集成》究竟属于一种什么性质的书,本书在内容上应 该达到的各项质量指标, 怎样体现它的科学性、学术性、史 料性,我们完成这项任务需要迫切解决的是些什 么 问 题 等 等。没有真正搞清楚。理解上还相当肤浅抽象和概念。实际 上关于《中国戏曲音乐集成》这部多卷本大型系列丛书的性 质。早在一九八三年十月下旬郑州"第一次《中国戏曲音乐 集成》编辑工作座谈会","纪要"关于编辑方针一节中,已 经做了扼要阐述:"编辑《中国戏曲音乐集成》的目的是:为 全面收集、整理我国各民族、各地方戏曲音乐的优秀遗产; 了解各地的戏曲音乐的流行状况和风格特点,探索和研究我 国各种戏曲音乐的型态和构成规律并促进和繁荣我国当代戏 曲音乐改革发展和创腔。提供一部较为完整的乐谱和音响资 料、"又中华人民共和国文化部、中国音乐家协会文件(文 音民字(85)18号)关于颁发《中国戏曲音乐集成》编 辑方案的通知中"编辑方针"一节也做了同样论述: "《中 国戏曲音乐集成》是一部具有学术性、史料性文献 价值的 多卷本专著、其目的是为了全面地、系统地收集和整理我国 各民族、各地区戏曲音乐的宝贵遗产,为研究各剧种音乐的

基本型态、剧种之间的关系和相互影响、以及其它规律性问 题提供资料"、全国艺术学科规划领导小组副组长张 庚 同 志,对此也有过如下说明:"这六部大型系列丛书是内容浩 瀚的,可供艺术创作和多学科研究利用的一笔巨大财富。它 不仅有益于提高我国艺术科研水平, 造就一大批艺术科研人 才, 并且将为深入研究我国民族艺术提供翔实完整的资料… …"(载,一九八三年第三期《民族音乐工作》)。由此不 难看出《中国戏曲音乐集成》在很大程度上,基本是属于资 料性的。但它又不同于一般性的资料。它的显著区别就在于 资料涉及的范围广并要求全面系统。譬如我省的某个剧种, 不论其影响大小、存在或消亡都要进行普查和收集,不留空 白点。收集中不仅要广泛深入地挖掘该剧种的戏曲 音乐遗 产、还要全面调查与剧种音乐有关的政治、经济、地理、历 史、文化等背景材料并使之翔实、准确. 像这般浩瀚的大工 程,这在以往的著述和资料汇编中很难达到这个程度,过去 大都是零星资料的积累, 手头上有什么就编什么(当然这些 资料也是可贵的),想怎样编就怎样编,几乎不受任何方面 的限制, 而集成却不能这样, 它是属于艺术学科范畴的国家 重点科研项目。国家对这部系列从书, 从书体的结构到内容 的多种功能都做了严格规范并提出了具体要求,同时它还受 着与其有着紧密联系的其它艺术集成、志的制约,不能搞重复 性的编纂。必须突出它的特性。这是区别之二。其区别之三 就是全书要体现出科学性、学术性、史料性、就科学性来 说,资料必须翔实、准确、全面、系统。有关论述必须是言 之有据出之有处。卷本内容的撰写条目的编排都要体现科学 性, 所谓学术性和史料性, 就是对一个剧种的音乐, 从源 到流,从它形成、发展、衍变的内在基固和外部条件以及它 所呈现的状态、用历史唯物主义观点, 站在理论的高度从整 体到局部, 再从局部到整体, 反复验证、探讨其规律性的东 西。只有这样的探讨和分析,才能真正看出一个剧种音乐发 展衍变的整个历史面貌,才能从本质上探索出这个剧种的艺 术特征、如果一个卷本从普查收集、撰写到定稿能够达到这 个要求, 其科学性、学术性、史料性也就能够充分的体现出 来。因此, 在集成工作上只强调和突出它的资料性, 而忽视 它的科学性、学术性和史料性、就会使我们对这项复杂任务 产生"简单编之"的轻率观念,使它丧失了学术价值,史料价 值和实用价值, 而成为一部资料堆积的大型汇编、相反, 如 果单纯的追求它的学术性和史料性, 过分地强调它的理论性 而忽视资料的全面性和系统化,不注意大量的占有资料和资 料的翔实、准确、尽管有了学术性和史料性,这种学术性也 没有多大理论价值,其史料性恐难经得起推敲。因此,集成 的资料性、科学性、学术性和史料性是并存的, 不可偏废, 任何一个分卷都应着力体现。由此我们可以清楚看出《中国 戏曲音乐集成》是一部多卷本、多功能并具有资料性的大型 戏曲音乐专著。

二、关于戏曲音乐工作者加强学习提高理论 水平的问题。

《集成》这一国家重点科研项目,是建国来我们河北戏 曲音乐队伍中不曾有过的十分生疏的任务。对我们这些长期 实践在戏曲艺术第一线而理论素质不高的戏曲音乐工作者来 说,确实是一个十分艰难的任务,普遍感到实践中所积**累的**

那点经验和一知半解。实在是力不胜任、难以驾驭这部巨 著,由此而产生的畏难心理和情绪是可以理解的,水平低 加之没有经验,这是河北目前戏曲音乐队伍的现状(不可否 认河 北也有些多年从事戏曲音乐工作的老同志, 具有较高的 水平、但这毕竟是少数)、河北戏曲音乐专门人才、不外乎 有三个来源, 第一是来自国家戏曲院校的毕业生, 第二, 建 国后下海的文艺团体中新音乐工作者;第三,戏曲团体中自 学成才的演奏员。从年龄上看中老年占多数、从知识结构来 看相当复杂参差不齐, 除院校毕业生外, 大都文化程度不 高,大部分没有接受过正规的、系统的音乐教育。就部分戏 曲院校毕业生来看由于十年"文化大革命"的冲击, 普遍感 到实践知识的匮乏。现在河北省的集成工作面临的一个最突 出、最尖锐的问题,是迅速加强戏曲音乐工作者自身的学习, 不断提高业务素质,改善自己的知识结构,这是决定集成工 作的成败和卷本质量高低的关键。从这次座谈会上七个卷本 的讨论中, 深刻地感触到, 凡是过去不断注意学习的并在集 成工作的各个环节中,继续坚持学习,并努力提高自己的业 务素质和理论水平的同志,他的卷本质量系数就高,凡是未 能坚持学习或忽视学习的, 卷本的质量系数就低。因此, 在 这里有必要强调一下,加强学习已迫在从事戏曲音乐集成工 作同志的眉睫。

学习的重要性的问题解决了,还有一个学习方法和学习内容的问题。从方法上讲,由省里牵头搞个什么记谱训练班或集成撰写培训班之类的集中大家一起学,当然这也是方法之一。然而目前省集成经费相当困难,不好办,至少是目前难以实现。

再说黑成工作是有时限的任务,我们是签定了"协议"的省卷,任何一种学习方法,最好是在不中断集成工作进行的前提下予以选择,才较为妥当。据我个人认为一个行之有效比较实际的方法就是"干中学"。就是边工作边学习,边实践边探索。把工作中遇到的问题、实践中积累的经验及时的加以总结,然后上升到理论的高度,反过来理论知识再去指导实践,如此周而复始反复的结果,我们的理论水平和业务素质必将得到迅速的提高,高质量地完成《戏曲音乐集成·河北卷》也就有了根本性的保证。

上面主要说的是加强自我修养和学习的问题。而加强相互间的学习,提倡互帮互学,各级编辑机构特别是省集成编辑部,根据需要和可能在不中断集成工作的原则下因地制宜的组织短时间的小型《集成》专题座谈会、小规模的卷本研究会也是一个值得重视的学习方法,这次召开的"全省第二次集成编辑工作座谈会"就是这种学习方法的体现,达到了交流经验、互相学习共同提高的目的。

学习方法已经确定随之而来的是要解决学什么的问题, 在这个问题上因个人的具体条件不同,情况不一,不好作 硬性的统一规定。然而有一个原则是可以确定的,即立足于长远,着眼于目前现实。这样我们应该有所侧重,有所选择。《戏曲音乐集成》这部专著涉及到整个戏曲的各个艺术门类一一音乐、文学、语言、美术和舞蹈等。从长远看任何一方面的知识都是我们应该学习的,都应当注意多方面知识的积累,但目前应当有个重点。从集成内容的主体戏曲音乐考虑,当前还是侧重于"民族音乐理论"的学习为好。另外,"民族戏曲史"的学习也应该予以注意。任何一种地方戏曲 的形成发展无不和整个戏曲发展有着密切的联系,因此都应该站在我国戏曲发展的宏观角度加以验证和探讨,离开戏曲"发展史"而孤立的去研究某个剧种是困难的也是难以取得成效的。因此民族戏曲发展史,对每个搞集成工作的同志是应具有的最起码的常识。此外,根据目前从事集成工作同志们的知识结构现状来看,其它方面的知识确实贫乏,这也是集成编辑工作中面临的主要问题之一。其解决的方法,就是各级编辑机构应当注意多方面专业人才的物色,努力改变单一知识结构的状态。任何一级的编辑机构,不仅有专门的戏曲音乐工作者,而且也应当有戏曲史、戏曲文学、语言和美术等方面的专门人才。只有这样的编辑机构才能承担起编辑《戏曲音乐集成》的任务,才能够编出质量高的卷本来。

以上浅见,难免谬误,热切地期待着戏曲音乐工作者的批评指教!

交流经验 训练队伍 加速进程

-- 记《中国戏曲音乐集成・河北卷》 第二次全省编辑工作座谈会

王如锋

我省的《戏曲音乐集成》工作,经过各地编辑人员近两年时期的艰苦努力,已取得了一定的成绩,并在广泛收集资料的基础上,写出了《唐剧》、《蔚州梆子》、《老调》、《诗赋弦》、《南锣》、《笛子调》、《二八调》等大小七个剧种分卷的试编本。为了相互交流编卷经验,提高全省编辑队伍的业务水平,加速我省集成工作的进程,《中国戏曲音乐集成·河北卷》编辑部于86年4月7日至13日在省会石家庄地区一招召开了全省第二次集成编辑工作座谈会。

参加此次会议的有:《中国戏曲音乐集成·河北卷》主编、中国音乐家协会河北分会副主席曹成章,副主编兼编辑部副主任亚志民,河北省艺术研究所主管此项工作的里正同志,以及省编辑部程温海、姬君超、魏冠儒、王如锋、东淑梅,省梆子剧院阎明和来自全省各地、市的代表共49人。黑龙江省齐齐哈尔地区戏研室李志敏同志应邀来会,《中国戏曲志·河北卷》编辑部也派员列席了会议。

河北省文化厅顾问连衡同志,省艺术研究所所长李江同志,分别到会并作了简短讲话。

会议于4月7日正式开幕。首先,全体与会人员参加了省文化厅为贯彻我省七大集成、志而召开的地、市局长会议,会上听取了省文化厅副厅长吴珹同志的讲话,讲话中主要强调了集成工作不单是中央的任务、省里的任务,也是各地市的任务。因此它要求各地主管此项工作的领导一定要对此项任务有一个充分的认识,并将其列入议事日程,当作一件重要事情来抓。并且说,"抓好集成,功德无量"。

集成会议由副主编王志民同志主持、首先由主编曹成章 同志讲话、他的讲话首先阐明了此次会议的目的、意义和内 容、然后对会议的中心议题、讨论方法及日程安排谈了具体 意见。最后,他再次重申了集成工作的性质及其现实意义和 深远意义. 他说. 《中国戏曲音乐集成》是中央文化部和中 国音协联合下达的一项重要任务, 是已列入国家"七·五" 期间艺术学科重点科研项目的七部集成、志中之一部:它是 一部内容浩瀚的多卷本大型系列专著, 它将详尽地全面地记 录我国各民族丰富多彩的戏曲音乐宝贵遗产和艺术成就、使 之科学化、系统化。他曾援引张庚同志的话说。 集 成 的 成 书。是"可供艺术创作和多学科研究利用的一笔巨大知识财 富。它不仅有益于提高我国艺术科研水平,造就一大批艺术 科研人才、并且将为深入研究我国民族艺术提供翔实、完整 的资料。对开展社会学、民俗学、民族学、历史学 和 政 治 史、经济史、民族文化史等的研究都有着重要价值;有益于 对人民进行爱国主义教育。以及对外文化交流。并将对我国 今后富于民族特点的新艺术品的创作,起到很大作用。"因 此,它"得到文艺界和有关部门的关注,并誉为古今中外之创举"。 曹成章同志在讲话结束时要求全省编辑人员一定要加强对集成工作的责任感和事业心,以极高的热情去完成这项历史赋于我们的重任。

副主编邵锡铭同志在会上对我省集成工作进展情况作了总结发言。总结中首先介绍和传达了《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑工作座谈会的盛况和会议精神。然后谈了我省自一九八四年七月第一次全省集成编辑工作会议后至今近两年来的工作情况。他说,近两年来,大家在下边辛辛苦节脚踏实地地为集成做了大量艰苦细致的工作,时至今日,不仅收集、积累了数量可观的一大批录音资料,为我省全面完成集成工作奠定了深厚的基础,而且已经写出了拿到今天会议上的这大小七个试编本。没能拿出试编本的地区,也正在想方设法克服种种困难加紧工作,因此,成绩是显著的,形势是可喜的。但也应看到,由于各地情况不一,目前全省工作开展还不平衡。且由于我们无范本可循,又缺乏经验,就这几个试编本来看,也还存有这样或那样的不足。希望通过这次会议,探讨研究,相互交流经验,扬长避短,使这几个卷本提高一步,其它剧种卷本尽早完成。

8日至11日,各卷本撰稿人在会上分别讲解了卷本编纂情况,同志们进行了充分的讨论。在讨论过程中,大家本着实事求是和研究问题、解决问题的精神,畅所欲言地谈了真诚宝贵意见。讨论会主要由副主编王志民同志主持。

12日会议根据大家在讨论中提到的一些关于编卷中带 有共性的问题,作了专题讨论。其中主要涉及了:各剧种条 目框架是否要求统一,文字部分的概述、注释、释文、艺人 小传等的具体写法,音乐简析的内容,入卷唱段和演员立传的标准,以及相同打击乐的收入,图表、照片的排列方法等问题。之后,省编辑部在大家讨论的基础上,共同研究归纳出十个问题,由副主编邵锡铭同志代表省编辑部向大家作了说明(见另文)。其中谈到,关于剧种概述应主要写它的有效,实出其音乐特点,音乐简析应谈清本剧种区域,突出其音乐特点及与地方语言的关系,在及其功能与连接规律,旋律特点及与地方语言的关系,在戏文词格及乐器特殊演奏技巧等等,并要求在此方面应根据处下"有多少写多少,不要强拉硬扯,牵强附会",对唱段主要应选不同时期、不同演员、不同流派和不同板式的最有代表性的唱段。对现代戏唱段的选入在比例上不作硬性规定,应根据实际情况选入那些经过长期考验在观众中广为流传、有一定艺术价值的唱段。文字体裁应以记叙和说明为主,秉笔直书。行文用语要朴实、简炼,通俗准确。还有其它一些具体问题,也都逐一做了详尽说明。

1 3日上午,会议进行综合发言。代表们一方面谈了参加此次会议的感受,同时还谈了会后本地区的工作计划。大家都认为这次会议开得好、感受深、收获大,取得了不少好经验,明确了许多具体问题。纷纷表示,回去以后一定要加紧工作,及早完成本地区所担负的任务。

会议于13日下午闭幕。主编曹成章同志作了总结发了言。他在总结中首先肯定了此次会议的成绩,认为内容充实,气氛活跃,成绩显著。接着对集成的工作方法提出了要求,对今明两年的工作规划作了部署。他说,集成是件开创性的工作,我省又是个多剧种省份,因此任务十分艰巨。为保证此项任务的如期完成,全体编辑人员必须要多学习、多

研究,边学边干。总结中他还特别强调了资料收集和编选问题(见另文)。最后,他要求各地区要在年底以前对现已成卷的试编本完成全部修改工作,对其他剧种要完成初稿的撰写工作,明年一年,完成我省所有分卷的审定稿。并提出,届时要对一些先进地区和个人进行表彰和奖励。

这次会议开得熟烈、紧张、活泼、团结,自始至终充满 着浓厚的学术气氛,鼓舞了大家的干劲,增强了信心。通过 这次会议,我省《戏曲音乐集成》工作定将取得更加丰硕的 成果。

《中国戏曲音乐集成》京、津、冀河北梆子卷研讨会纪要

君超 寅辰

为贯彻、落实《中国戏曲音乐集成》主编周巍峙同志在 天津会议上提出的各有关省、市要"密切配合、协同作战" 搞好集成工作的指示精神,进一步推动集成工作的开展和编 辑质量的提高,京、津、冀三方于一九八六年六月二十九日 至三十日在石家庄召开了河北梆子卷研讨会。

出席会议的有:《集成·北京卷》河北梆子编辑组组长吕亦非和常维敬、郭夏霞同志,《天津卷》副主编李占鳌、编辑部主任曹鸿昌和崔玉琮、甄光俊同志,《河北卷》副主编兼编辑部主任邵锡铭,副主编、编辑部副主任王志民以及姬君超、荣寅辰、王如锋、东淑梅同志。

会议推选《集成·河北卷》副主编兼编辑部主任邵锡铭 同志主持。与会的同志集中对河北梆子板式分类和名称,演 员、琴师、鼓师和编曲者入卷人选标准,慢板唱腔记谱方法 等问题。进行了认真地讨论研究、并取得了一致意见。

一、关于传统板式分类和板式名称

(一)确定板式分类和板式名称应遵循以下原则:

- 1、尽量沿用传统名称。但对过去某些板式的称谓不甚 恰当。名称不统一,含义不清者,应本着科学、简炼、准确的 精神,进行统一规范。
- 2、依据名称的实际含义,把板式名称与唱腔名称,板 式名称与锣鼓开头名称区分开来,科学的给予定名、正名和 更名。
- 3、主要板式名称三方应统一。不属板式的特殊唱腔, 唱句,因各地风格特色不同,名称不宜强求一致。
- 4、建国后新创的板式或唱腔的名称,待以后再议定。 凡过去并非板式而已习惯为板式称谓者,不再行 更 名 与 规 范,但要在释文中说明。
 - (二)商定的四大板类名称

1、慢板类

大慢板(包括"十三咳"、"苦相思"等唱腔或唱句)。 原大头板、大安板为锣鼓过门开头的名称,可在板式简析中加以说明。

小慢板(包括"还阳篇"、"抱娃子"、"探海腔"等唱腔或唱句)。

原小头板、小安板、清安板、浑安板均为锣鼓过门开头的名称, 可在板式简析中加以说明。

2、二六板类

二六板是河北梆子唱腔的核心板式,属于多功能唱腔。 在简析中要介绍它的不同速度和所具有的感情、结构及功能,并在谱例上标明不同速度。

反调二六(原称谓的反调、反梆子在释文中说明) 悲调二六(原称谓的小反调、悲调在释文中说明)

锁 板(包括所有的二六板收束句。凡如"团圆腔" "大送板"、"小送板"、"悲锁板"、"花锁板"等在释文中写清,不另注明)。

留 板(包括上下句留板腔)

导 板(包括"双导板"、"单导板"等,原"大导板"、"小导板"为过门名称,均在释文中写清,不另注明)。

3、快板类:

快 板(包括速度、形态、功能不同的所有唱腔) 干 砸(收束句)

4、散板类:

尖板

哭板

流水板(即原来各种紧打慢唱唱腔)

起板

搭调

带板

二、有关记谱的几个问题

- (一) 严格遵照《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》记谱, 应作到准确、清晰、细致。
 - (二)特殊演唱方法"夯音"用"人"标记。
- (三)"大慢板"唱腔用 $\frac{4}{2}$ 拍子或 $\frac{8}{4}$ 拍子记谱,还是只用 $\frac{4}{4}$ 拍子记谱? "快板"唱腔用 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 记谱,还是只用 $\frac{1}{4}$ 记谱,待

各方进行实际记谱试验后, 再行商定。

三、关于立传人选标准问题

对于建国后演员立传的标准,三方意见一致,确定以下几条标准:

- (一)长期担任主演,形成独特演唱风格,并有较大影响的1940年以前生人的演员。
- (二)虽是1940年以后出生,但艺术成就较高,并 具有一定影响的演员。
- (三)不足上述条件而又是1940年以后出生的演员,要视其演出剧目有较大影响,在唱腔上确有特点,可选其代表性唱段入卷。
- (四)就名琴师、名鼓师、编曲工作者的入卷标准,三方进行了研究、蹉商,并取得了一致的意见。

会议议定,这次研讨会尚未解决的问题和今后编辑工作中出现的新问题,在下一次研讨会中再进行研究、讨论。

姹紫嫣红满园春

——《中国戏曲音乐集成·河北卷》第二次编辑工作座 **设全侧**记

魏 冠 儒

四月的省城,桃红柳绿,气候宜人。石家庄地区一招的会议室里,更是充溢着生机盎然的热烈气氛。黑板上粉红色的会标,桌案上一本本硕大的卷本,窗外新绿映衬着一张张昂奋激动的脸,一双双深邃求知的眼睛,那坦率 诚 挚 的发言,那优美动听地唱腔录音时而令人陶醉,时而令人静心沉思,这是正在召开着的《中国戏曲音乐集成•河北卷》第二次编辑工作座谈会的盛况。从四月七日——十三日,来自全省十三个地、市和省直编写戏曲音乐集成的四十多名编辑人员,聚集一堂,讨论刚已脱稿的大小七个《集成》卷本,会议开的热烈而紧张。

何谓《戏曲音乐集成》?为什么要动员全国戏曲战线上的力量来编纂她?说起来恐怕还是鲜为人知的,一言一蔽之,《戏曲音乐集成》是集戏曲音乐之大成,目的是全面地、系统地收集和整理我国各民族、各地方戏曲音乐的优秀遗产,探索和研究我国各种戏曲音乐的形态和构成规律,为促进和繁荣我国当代戏曲音乐的改革和发展,提供一部完整

的乐谱和音响资料。

从我国历史上看,盛世修志制典,自古已然。如明代的《永乐大典》,清代的《四库全书》等,都为我们中华民族留下了极为宝贵的文化遗产。我国戏曲历史悠久,遗产丰富,从周朝的俳优,汉代的歌舞百戏,唐代的参军戏、宋元杂剧、明代昆、弋诸腔、清代地方戏,清末民初的诸多地方小戏,发展历史源远流长。这些宝贵的文化遗产,由于历史的局限和偏见,大多没有记载和保存下来。今当正值盛世之年,我们的党,我们的国家要拿出一定财力、人力抢救、整理,保存这些优秀的民族文化遗产,我们无不感到由衷地高兴和自豪。

自一九八四年以来,我省广大戏曲音乐工作者,在中央及各级文化主管部门的领导下,积极地投入到这项有深远历史意义的工作中来。通过一年多来各地编辑人员的辛勤劳动,今天终于编写出《唐剧》、《蔚州梆子》、《老调》、《南锣》、《笛子调》、《广调》、《诗赋弦》、七个草编本。有的虽然还不尚成熟,但已有了较好的框架基础。眼前面对摆放在桌上的一摞摞复印成册的草编本,怎不令人欣喜,感慨万千!她凝聚着编辑人员多少心血啊!每个卷本记述了剧种的源流和发展,记述了剧种音乐的构成情况,分析了唱腔板式结构规律,有剧种文武场的介绍,各种曲牌的古乐功能和运用规律,有本剧种代表各种板式的优秀唱腔选段,有名老艺人的传记,剧种流行地域分布图,主奏乐器的形制绘图,那可真是文谱并茂,图表齐全。卷本荟萃了历代艺术家的技艺精华,描绘出剧种所走过的历史轨迹。这些卷本,像是闹春的朵朵鲜花,在会议室的桌案上,在床头,人

们爱不释手的翻阅、细读、研讨、默唱,她所散发的 油 墨香, 温馨着人们的心田。手捧这厚厚的卷本, 无不引起我们对往事的回忆……

两年来,我省各地、市的编辑人员,为了普查搜集戏曲。 音乐资料,他们到处奔波,夜以继日撰写文稿,不是吗?去 春邯郸地区编辑部的同志们曾深入到武安的深山沟找平调落 子剧团,连夜赶录唱腔,待录完后已是东方微明雄鸡报晓之时 了。他们还曾到永年县一个偏僻的苹果园里在简陋的棚屋中 抢录了一位年近八旬的老艺人的精彩唱段。唐剧这支剧苑新 葩,诞生时间虽然不长,但却经受了十年浩劫和大自然的暴 虐, 唐剧卷编辑部的同志们, 他们奋力拼搏, 从灾难的废墟 中, 寻觅资料, 回忆整理, 以最快的速度, 在全省率先完成 草编本。保定老调是有影响的地方剧种,历史悠久,遗产丰 富。这个编辑部的全体成员,工作认真细致,从设想到编写 出题纲,就几经反复讨论,得到省编辑部的首肯,并印发给 八五年十一月召开的全国集成编辑会议上的全体与会人员。 他们认真汇集资料,精心筛选,在编写中当感到尚缺乏早期 音响资料时, 去年深冬, 他们又跑到雄县农村, 经多方面查 访,终于录制到老调早期《二进宫》的录音。蔚州梆子卷本 虽然起步较晚,但张家口地区编辑部的同志们那 种 不 畏 艰 苦. 勇于拼搏的精神更是令人叹服, 为便于及时采访资料和 集中精力编写卷本, 地区一位主要撰稿人, 在乡下一住就是 二十多天,并曾发誓: "写不出卷本不回张家口"。从他的 实际行动和这掷地有声的誓言中,可见他对待集成工作的赤 诚之心。

近两年来, 各地、市编辑部的好人好事举不胜举, 因篇

幅所限,请允许我挂一漏万吧。正是由于广大编辑人员的忘 我工作,今日方喜获丰收之果。

座谈会每天上午由主要撰稿人讲解卷本,介绍编写情况。宣讲人边念、边讲、边放唱段录音,使会议进行得异常生动活泼。那激越悠扬的蔚州梆子,一下把人们带到了塞北山乡,那来自冀中平原,白洋淀边质朴清婉的老调,那委婉细腻的唐剧,又把人们带到了辽阔的冀中平原和渤海之滨;来自渤海之滨海兴县略带"土俗"的南锣,又是那样朴实淳美,那来自衡水的《笛子调》,《二八调》,又是那么粗狂豪放;那极富河北民歌风味的《诗赋弦》,更多具泥土的芳香……这里不能不使人们感到,我们河北这块物阜民丰位置独据的沃土上,千百年来,勤劳智慧的人民,创造了如此丰富多彩的戏曲文化,今天我们编纂《戏曲音乐集成》,继承文化遗产是尤有必要的,这正是历史赋于的使命。

会议按排,每天下午对卷本进行讨论。讨论会更是非常活跃而热烈,大家畅所欲言,各抒己见,是对卷本的评价,又是对卷本的衡量,也是对卷本的审定,总之,是要发现问题,并想出解决的办法。有讨论,有争论,有的是提出带有普遍性问题共同磋商,也有的带有建设性意见提出探讨。每个人的发言,都在牵动着每个与会者的神经中枢,互相启发,互相感应,对同一卷本的看法有时也会臧否不一,对同一问题的认识迥异有别,我们认为这是正常现象,问题往往通过争论才趋于明确,找到解决的办法,我们深信一点:那就是大家在讨论中都是通过不同侧面诚挚地为修改卷本献计献策,为提高卷本质量铺路搭桥。因为与会者感同身受,为编好卷本在寻找成功之路,因而使会议充满了浓郁的学术气氛。这

次会议是座谈会,是研究讨论会、是经验交流会, 正如大家 所说的: 是一次极好的学习盛会。

会议内容上、下午和晚上排得无法再满,但只要你稍留神一下,中午仍有人在会议室里抄阅卷本,深夜两点还有人乘灯夜楼。从充满朝气的年轻人,到两鬓飘霜的老者,在这七天中,会议上的"交锋",卧室中的磋商,饭桌上的讨论,他们把身心完全置于《集成》的海洋之中了。我们不时看到,在仅有的闲暇时,有的人时而凝眉深思,有的人时而远眺遐想,那可能是在《集成》的艺术王国里畅游吧,新的构思可能在这静思中诞生,实践告诉我们,这是一支可信赖的编辑队伍。

紧张繁忙的七天就要过去了,四月十三日上午,各地、市编辑部负责同志,详细汇报了今后工作计划,是计划,又像是决心书,反正从语气和神态上感到,个个跃跃欲试,人人磨拳擦掌,一致认为座谈会提高了认识,学到了经验,找到了差距,发现了自己卷本的不足,这就是收获。省编辑部没有对各个卷本评述高低,相信通过讨论,每个卷本的优长和不足,在人们的心中已留下了不言自明的印象,也相信各地、市编辑部,会合理领纳大家的意见,在今后的修改中使卷本日臻完善。

会议中,主编曹成章,付主编邵锡铭、王志民对编纂工作做了具体指导。

四月十三日下午座谈会就要闭幕了,文化厅顾问,负责《集成》工作的连衡同志,和文联副主席刘春风同志到会讲了话,他们充分肯定了一年多来《集成》工作的成绩,赞扬了大家对工作的积极热情,接着他又深入浅出地讲述了中国戏

曲和人民的亲密关系,从而进一步加深了对《集成》工作重大意义的认识。谈话是那样语重心长。领导诚朴的心怀,对大家是莫大的鼓舞和激励。连衡同志最后勉励大家。发扬拼搏精神,继续攀登,希望能按质按量,按时完成此项工作。他的讲话赢得热烈的掌声。

时值仲春,招待所的庭院中鲜花盛开,不知念的,总有一种联想在我脑际浮动,觉得这七个卷本多象是多姿多彩的七束鲜花啊,带着泥土,带着雨露,带着芳香,走进了春天的百花园中。此时又令我念及到:我省三十多个剧种,有的编写工作刚刚起步,我省已向中央签订议定书——八七年底要全部向中央交稿,时间紧、任务重、怎么办?我想回答只能是:齐心协力、积极工作,奋力拼搏、勇于攀登!

拼搏吧! 战友们! 鲜花为勇士而开, 我们可以预想, 待 到姹紫嫣红开遍日, 正是《河北卷》报捷时。让我们竭立培 植出花团锦簇的朵朵艺苑新花来迎接美好的春光吧。

语言音乐学初探(节录)

杨荫浏

为音乐服务的音韵学

在中国长期的历史中,音乐的实践曾为各个时期的诗歌写作规定了多种多样的形式,音乐形式的发展。曾促使文学形式的发展。音乐和文学的共同发展,又造成了音韵科学的建立和不断进展。所以,音韵科学是在音乐和文学的实践基础上产生出来的,它的进展,也是根据实践中不断提出的要求而有着方向的。但确实能够代表语言经验的任一音韵系统,一经建立,就一定能够转而为有关的艺术实践服务。诗人们的案头常放着诗韵,戏曲歌唱家们的家里常保存着曲韵,不少有关戏曲唱法的论著,都有相当的篇幅,联系曲韵而进行分析、讨论。这就说明了音韵学之为有用,之为艺术实践中所不能缺少。从音乐的角度看来,应该说,音韵学是一向为音乐的实践服务的。

对于音韵学在音乐上的用处,前面已经大体上 讲 过一些。但前面主要的还仅是从原则上作了一般的概述。 在 后面,我们将更联系我国汉族语言的特点,来讲我国语言与音乐的关系。

【声韵与裹达性能】声母与韵母,是全世界各国大家所

有的,除了少数声母和韵母,在世界各国之间,略有差异之外,绝大多数的声母和韵母,都是各国所共有。虽然如此,但若联系单音节文字的特点来考虑,我们就会觉得,同一些声母、韵母在我国歌唱中的作用,的确与很多别的国家有所不同。试从几方面举些例子。

(一)声韵变化。在用单音节文字写作歌词时,因为不象多音节文字那样,一个字里的一个音节常受着它前后音节的牵制,所以,在声母与韵母的运用上,有着充分的自由。中国的诗人,早在公元第五世纪,就已见到声、韵变化对于表达思想内容的重要性①。有些善于运用声、韵因素的歌词作者,也的确能利用声、韵上的变化来加强歌唱的效果。他们能够在歌词中放进声韵上有着丰富变化、多样对比的字句。举苏东坡《念奴娇》中的两句歌词为例:

大	江	东	去,	浪	淘
dà	jiang	dong	q ù	làng	táo
尽	千	古	风	流	人
jìn	qiān	gũ	fõng	liú	rén
物.					
wù					

(二)双声、叠韵。他们又能利用双声、叠韵,使感情的表达,在某些字句上更加突出——双声是连用两个声母相同的字如宝贝(bāo bèi)、批评(pī pīng);叠韵是连用两个韵母相同的字,如笼统(lóng tǒng)、巧妙(qiāo miào)。他们有时又能把叠韵灵活地分散运用,使它在几个小逗的末尾连续出现。例如,王实甫《西厢记》中有这样的一句:

它能使惊惶的神情,活跃地突现出来。

· (三)叠字,他们会用叠字格描写出来急迫的情调。如 洪升《长生殿》中有这样的一段。

无论声韵变化,双声、叠韵或叠字,在用的适当的时候,都能使声韵的色彩与内容的要求相结合,为歌唱或吟诵准备着较好的表达效果。这只有在象我国汉文那样的单音节文字中才有可能办到,因此,声韵因素在单音节文字中的结合,就构成了我国歌词写作和声乐表达上的上述一些特点。

(四)拖腔、单音节文字的每一个字都可有它相对的独立性。由于每一字每一音节都能传达相当完整的意义。 所以,在我们歌词中会有较多的由一个字构成的歌句,在歌唱中,在这个字上往往会用上漫长、婉转的拖腔,而且在需要时,又会运用上我国特有的"头、腹、尾"声韵因素,层次分明,便于歌者用来曲折地传送他的歌音的一种技术。

(五)复杂的歌词句式。我国汉文字,因为是可以独立 存在的单音字,所以,可以分,也可以合,便于用以造成各 色各种长长短短的旬和逗,一字句,二字句,三字句,四字 句……,一字逗,二字逗……等等,甚至还有人利用这一特点,写成"宝塔诗"等等,作为玩意儿。这又影响到我国音乐上的节奏特点,下文将另行讨论。

【字调与奏达性能】在音韵三因素中,若声母、韵母与音乐上的表达有着一定的关系,则字调与音乐的关系,将见得是更加重要。

因为我国汉族语言文字中平仄、四声。它们本身就已包 含着音乐上的旋律因素。每一个字各有高低升降的倾向。连 接若干字构成歌句之时。前后单字互相制约。又蕴蓄着对乐 句进行的一种大致上的要求。 固然, 过去少数人曾片面强调 这种字调对音乐要求的重要性, 以致否定了根据内容要求, 创造音乐形象的重要性,而企图仅仅消极地、机械地、形式 主义地让音乐被动地随着字调的高低升降. 而高低升降成为 内容空虚、毫无生气的一串音符、并且就把这串音符视为、 "音乐作品", 那是从根本上否定了音乐创作, 是我们所应 当反对的。但在另一方面, 若绝对忽视语言的要求而写成一 些与歌词字调要求背道而驰的乐句,则也绝不能成为一个成 功的好作品。 反之,若能适当注意字调,同时又能发挥音乐上 的独创性,不受字调的束缚,则写成的作品,必然能有更高 的价值。问题不是在绝对服从字调或绝对离开字调,不是在 音乐上绝对被动或绝对自由, 而是在如何能使字调的要求和 音乐的独创性——两种好象互相矛盾的东西很好 的 结 合 起 来, 是不是必须如此? 应该说,必须如此, 因为若不如此,则 对于唱者的表达和听者的理解, 就造成 了 无形 的障碍, 而 使作品本身不能充分起到它的艺术作用和教育作用。若问. 这是不是有可能? 我们可以放心地回答说, 这绝对有可能。

问题是在我们已否予以足够的注意,已否作过足够的努力,若作过足够的努力,则能够掌握规律的作者,将成为规律的主人,在规律中间发挥它充分的自由。关于这一点,过去劳动人民遗留下来的大量的优秀的声乐作品,都是生动而具体的证明。在很多说唱、戏曲等声乐作品中间以及在很多革命作曲家的作品中间,有着无数的成功的例子,可供我们学习。

会 字 调 配 音 问 题

关于符合平仄系统字调原则的例子,前面已经讲过。可以断言,同样的例子,民间到处存在,正有待于我们的注意与发掘。这里,我们将研究符合阴、阳、上、去四声系统的另一些乐曲实例。

【南北曲字调配番规律】在分析实例之前,先从代表悠久戏曲传统的昆曲中,从它在音乐上适应字调的经验中,找寻出一些常用的规律,把它们归纳起来,列为一表如下。 (见后插页表)

说明。表上纵横列有序数,目的在求应用上的便利。 应用此表时,可仿照数学上"对数表"的用法,从左

应用此表时,可仍照数学上"对数表"的用法,从左首纵栏所列符号或数字为十位,以上下横格所列数字为个位,将两者合成一个二位数,作为规则之序数,例如阳平后接阳平之"上跳",为合第"22"条规则,去声后接阴平声之"随前字去声腔而下行或下跳",或合第"41"条规则。

分析曲调时,可在合于某一规则的音调与其相当歌字下,用本表之序数,注明所合规则之条数,研究新配曲调和新写歌词之间的关系,企图向文学家或作曲家明确提出应行

修改之点,而且向他建议具体修改的方法时,可用本表之序数,注在须加修改的音调和歌字的下面,以示如何修改,较为适宜。

昆曲字调配音的方法,基本上与北京语的字调要求相符合;但其南北曲在配音方法上,也略有区别——这区别部分地反映了南北语言中字调的区别。

- (1)南曲有入声,其阴入同阴平,阳入同阳平,北京语无入声。
- (2)南曲去声分阴阳。其阳去声为北京所无,所以昆曲北曲中的阳去声字,有时不用去声的腔格。
- (3)在北京语言中,上声的"调性"是"降升"。所以昆曲北曲上声字的配音,有时是"起处略高,转低后再上升",与南曲上声字一般的"低后上升",有所不同。
- (4)在北京语言中,阴平和阳平的"调性"是"高横"和"高升",就是说,都是比较高的。所以,昆曲中的北曲,在去声字后接平声字时,其去声字的行腔,在高起下行后,有时其尾音又须回上,以利于衔接其后平声字腔所用的高音;与南曲去声字一般的"高起下行"有所不同。

为了表示阳去声仅适用于昆曲,于字调 为特 例,故于序数外加括弧以资区别:如(4)、(14)、(24)、(34)等。

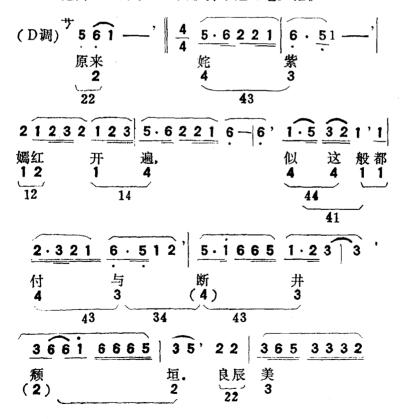
应用本表时,请同时注重下列几点:

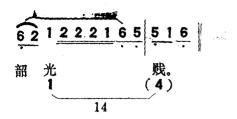
- (1)本表用1、2、3、4代表阴、阳、上去,始终一致。
- (2)一字配一音时,本字无音调之进行,只在与前后字比较之中,有其相对的高低关系。

- (3)一字配多音时,注意前字末音与后字首音间相对的高低关系
- (4)轻拍上急过之衬字,不一定要求符合于字调规律。
- (5)前句歌词的末字,可与后句首字间脱离高低关系。

【字调分析实例】下面举一段古代的歌曲为实例,应 用上表,分析其旋律与歌词间所体现的关系,

昆曲《牡丹亭・游园》折中之《皂罗袍》





河北梆子中也有符合于北京语言的字调要求的例子,如《夜宿花亭》的下面一句歌词中某些字上所配的音乐&

当然,我们对这些原则的应用,并不是只限于用以分析古代歌曲;我们也可以用以分析近、现代的歌曲,譬如, 聂耳同志作曲的那首《义勇军进行曲》。这首歌反映出了最有典型意义的当时全国人民奋勇抗战的思想感情。把歌曲分开了看,固然是词曲具佳,但把它们合拢来看,则更是融合无间,而且相得益彰。何以会如此?恐怕原因很多, 主要的,还是作者的立场与世界观。有了正确的立场与世界观,从作者来说,他就找到了时代的主流,他就有崇高的目的要达到,就有充沛的热情在奔腾;而且,在我们读这曲的时候,有一种感觉,好象在写作的时候,他的心中,正感觉到全国几亿人民的力量,仿佛全国人民就在他面前,他听到他们亲切

的声音;他在为他们而写,他在为他们而唱,他在和他们一同写,一同唱。以这样的心情写作,再加上他对全国最流行的一种语言曾下过不少学习的工夫,以至能下意识地掌握它,运用它;如此,他就能写出这样一首既有充实的思想感情内容,而且又极容易听懂,极容易上口的歌曲。在这样的创作过程中间,字调就从属于他的创作意图,为他的创作服务,而不是为字调而字调,为字调而牺牲内容。试分析这首歌曲在字调与音乐的关系如下:

若从较低的要求来说,则在这个歌中,能在"起来"、"前进"等有号召作用的呼声上符合字调,也就可以算不差了。但聂耳同志却不是如此。我们只要看一看歌中注上数字的地方如此之多,就可以见得,他在作这一曲的时候,对符合字调的要求是何等的高了。听说,聂耳同志写了这曲之后,曾听取了群众的集体意见,而认真地进行了修改。若如此,则在其中某些地方的符合字调上,也可能会与群众所提出的建设性的意见有关。

【南北曲的一般差别】在现存昆曲中的南北曲间,有几点大家知道的差别。

- (1)从曲牌的来源而言,南曲音调,产生于南方; 北曲音调。产生于北方。
- (2)从音阶形式而言,南曲是五音音阶,北曲是七音音阶。
- (8)从字调体系而言,南曲分平、上、去、入四声, 北曲无入声,其相当于南曲中入声的字,分别归入平、上、 去三声。
- (4)在表现情调上,南北曲各有不同。在魏良辅之前,早已有人注意到其间的差异。明王骥德《曲律》(有1610序)引康海(字德涵,1475—1540)的话说:"以声而论,则关中康德涵所谓南词主激越,其变也为流丽;此曲主慷慨,其变也为朴实。唯朴实,故声有矩度而难借,唯流丽,故唱得婉转而易调。"清焦循(1763—

1820)剧《说》引明陆深(字子渊, 1477-1544)《溪 山余话》的话说:"胡致堂所谓'缔罗香泽之态,绸缪婉转 之度',正今日之南词也,'登高望远、举首高歌,而逸怀 浩气,超乎尘垢之表'者,近于今日之北词也。"与魏良辅 同时,讲到南北曲差异的,有好几处。徐谓(1521—1593) 在《南词叙录》中说: "听北曲使人鹰扬,毛发洒淅,足以 作人勇往之志、信胡人善于鼓怒也②; …… 南曲 则 纡 徐 绵 即、流丽婉转,使人飘飘然丧其所守而不自觉,信南方之柔 媚也。……"明王世贞(1526-1590) 在《曲藻》序中 说:"大抵北主劲切雄丽,南主清峭柔远,又他在《曲 藻》本文中说: "凡曲, 北字多, 而调促, 促处见筋, 南字 少而调缓. 缓处见眼. 北则辞情多而声情少, 南则辞情少而 声情多。北力在弦,南力在板;北气易粗,南气易弱。"魏 良辅在《曲律》中除引用了上述王世贞的话。而略加改头换 面以外, 他自己又说: "北曲以遒劲为主, 南曲以婉转为 主"。明徐复祚(1560—1630)在《花当阁从 谈 》中 说。 "我吴音宜幼女清歌按拍,故南曲委婉清扬,北曲宜将军铁 板, 歌'大江东去', 故北曲硬挺直捷。"明王骥德《曲 律》自序(1610)云"粤自北词变为南曲,易慷慨而风 流, 更雄劲而柔曼, 所谓'地气自北而南'亦云'入声繇健 而顺'。在《曲律》中《杂论》第三十九上说: "南北二 调, 天若限之。北之沉雄, 南之柔婉, 可划地而知也。北人 工篇章, 南人工字句。工篇章, 故以气骨胜; 工字句, 故以 色泽胜。"清人所论,大都转引前人之言。关于南北曲在情 调上的差异。前后所论。尽管所用的形容词互有不同。但基 本上是一致的。至于其所以不同, 虽前人所论, 并未涉及、

应推其原因,当与生活环境、语言风格的不同,有着一定的 关系。

【南曲与南、北语言的关系】在一方面, 南曲在一定程 度上的确代表着南方的、特别是江浙一带的语言特点。首先 在唱法上,入声一出口时即顿断,在配曲上,以对待平声的 办法对待入声、南方在语言上有入声、所以在音乐上也有入 声。这是在北曲中所没有的问题——因为北方语言和北曲是 根本没有入声的。其次, 南方对诗词的吟诵, 常常用到五个 音; 其南曲也主要由五音组成。《诗序》说。"言之不足, 故嗟叹之;嗟叹之不足.故永歌之"。今天我们 所说的语 言、吟诵、歌唱、其含义正与古人所说的"言"、"嗟 叹"、"永歌"相同。如《诗序》所说,由语言而吟诵,由 吟诵而歌唱,其间有着一贯的关系。吟诵调之用五音,可能是 由于语言之有五音, 而南曲之用五音, 也可能是由于吟诵之 用五音。就是说,南曲的音阶形式,可能是和南方语言在字 调因素中对五音的突出运用有着关系。再次,在南方的吟诵 调中, 仄声(包括上去入) 逗有上升或用较高音的倾向, 平 声(包括阴阳平) 逗有下降或用较低音的倾向。就是说。仄 声有偏高的倾向。平声有偏低的倾向。在南曲中、除了上声 音调与方言字调有所不同, 这将在下面加以说明以外, 平声 字所配音调,一般偏于整个音域的中下部份,比之北曲平声 字音调之偏于音域之中上部份者, 显然有别。所以. 南曲平 声音调、比之北曲、相对而言、是偏低的。这可能又与平声 在南方语言中一般低于仄声,有着关系。总之,用入声,用 五音, 平声字的音调偏低, 这些特点, 可能都和南方语言的 特点有关。

但在另一方面,南曲中上声字所配音调,则与北曲完全 相同,与南方语言之上声偏高者反而不合。这也形成了昆曲 (包括南、北曲)音调中的上声腔与道白中的上声字发音之 间的矛盾。近代昆曲家高步云先生讲到昆曲道白。说得很清 楚。他说:"昆曲道白,有一定念法。一般说来、每字的高 低长短, 因本字调之为上声、去声、平声或入声而异。这种 高低长短,所合的是吴音区域的方言,而不是北京话。上声常 高读、去声由低而高、平声拖长、入声短促③。"在昆曲道 白中, 上声字常高读, 但在其音调中, 则上声字腔一般是低 起上行。在这里,道白中的上声字音是代表南方语言中的上 声字调. 而南曲音调中的上声字腔则是代表着南曲在音乐上 所受到的北方杂剧的影响,对上声字腔低起上升的要求,明 万历(1573-1620)时《南九宫谱》作者吴江人沈璟已谈 到。他说: "凡曲去声当高唱, 上声当低唱。"后来《度曲 须知》的作者沈宠绥(约卒1645)亦吴江人,曾引其言。可 见这种用北方字调唱上声字的习惯,很早已经得到南方曲家 的公认。但这是与上声字的南方字调不合的。南方曲家中. 虽然也有人看出其间的矛盾,但他们在音乐上却自然愿意遵 守这种符合于北方字调的唱腔。明、清间浙江兰 溪 人 李 渔 (字笠翁1611-约1680). 在他著的《闲情偶寄》卷二中曾 专为这一问题、写了《慎用上声》一段。他说: "平上去 入四声、惟上声一音最别。用之词曲、较他音独低。用之宾 白,可较他音独高。……盖曲到上声字,不求低而自低; 不低,则此字唱不出口。……初学填词者,每犯阴阳倒置 之病。其故何居? 正为上声之字,入曲低而入白反高耳。词 人之能度曲者,世间颇少。其握管捻髭之际,大约口内吟 哦,皆同说话。每逢此字,即作高声则上声之字出口最亮, 入耳极清。因其高而且清,清而且亮,且自然得意疾书。孰知 唱曲之道与此相反,念来高者唱出反低?此文人妙曲利于案 头而不利于场上之通病也。"民国时苏州曲家吴梅在其《顾 曲塵谈》(1916)第一章第三节也说:"大抵字音与曲 调戾然相反,四声中字音,以上声为最高,而在曲调中,则上 声诸字,反处极低之度"。以上两说,都是由南方人从他们 南方语言的角度出发,把方言中的上声字音去和乐曲中的上 声腔作比较的。从南方人本身的体会,更足以说明两者之间 的矛盾。

【杂剧的发展先于南戏】南曲上声字腔既然与南方语言上字声调之间,存在着如此的矛盾,则南曲的上声字腔究竟从何而来?又何以能长期持续?关于这问题,作者拟作如此的回答,就是由于早在宋代,杂剧的发展,远远先于南戏。宋、元的南戏为后来南曲的先驱。南戏虽然是由南方人民参考古典词曲,吸收当地民间音乐,自己创造出来,但他并不是孤立地创造出来,而是在创造过程中受到北方杂剧的艺术影响的;而这种影响能在与其本地方言的矛盾中长期继续下来,这正足以说明,南戏发展的初期,北方杂剧中已从杂剧中改正足以说明,南对发展的初期,北方杂剧的艺术经验、唐方人民,在创造南戏之初,早已从杂剧中我的优越地位;南方人民,在创造南戏之初,早已从杂剧中戏印生根,否则,不可能如此根深蒂固的。所以,我们可以说,结合语言而言,南曲的腔调,既有其地方特点,又有早就继承了的北方语言腔调。我们又可以从而推知,杂剧的发展,远远先于南戏。

【南曲中的平声字调】从前后字衔接的关系来看,南曲

的平声字腔也有可以注意之处。就是,它一方面既代表南方语言的特点,另一方面又代表其所受北方语言的影响,与南方语言有着距离。上面说过,在南方的吟诵调中,平声字偏低。在南曲中,一方面在去声字后接平声字时,去声字腔高起下行。其后接之平声字腔,常随前字去声腔下行之势而继续下行。例如,《牡丹亭·寻梦》出《川拔棹》的歌词中如下的进行:

这样,南曲在去声字以后的平声字腔,就常常运用较低的音位,而符合于南曲方言中平声字调的特点。但另一方面,在上声字后接平声字时,上声字腔低起上行,其后接之平声字腔常随前字上声腔上行之势而继续上行。例如,《紫钗记·阳关》出《解三醒》的歌词中如下之进行。

有时,其后接之平声字腔,甚至被其前上声腔上行之势 推而更向上行,待上行了一些时候之后,然后回下。例如 《牡丹亭·寻梦》出《川拨棹》的歌词中如下的进行。

(D调)
$$\frac{2}{4}$$

这样,南曲在上声字以后的平声字腔,就常常运用较高的音位,放弃了南方语言习惯,转而服从了北方的语言规律。

【北曲和北方语言的关系】前面曾讲过,北京语言系统中的字调问题。从现存的北曲声腔看来,它对于北方语言所要求的字腔,基本上是符合的。所以,可以说,北曲声腔基本上是符合于北方语言特点的。首先,因为北京语言的字调中,阴平的调性是"高横",阳平的调性是"高升"——就是说,平声都是偏高的,所以,北曲平声字所配音调,一般偏于整个音域中的中上部份,比之南曲平声字调之偏于音域之中下部份者显然有别。其次,因为在北京语言中,上声字的调性是"降升",所以北曲上声字所配音调,在很多时候,是起处略高,转低后再上升。例如《风云会·访普》出《灵寿杖》歌腔中,其上声字腔有如下的进行。

再次,因为平声字调偏高,所以在平声字后接去声字腔有时一开始就可低于平声,从更低处再下行。例如《风云会·访普》出《滚绣球》的歌腔中,其平声字后接去声字时,有

如下的进行:

也因为平声字调偏高,有走向高音的倾向,所以在去声字后接平声字时,其后接的平声字腔,有对脱离其前去声腔尾部的低音而上行或上跳,而且有很多时候,为了便于接入其后平声字所配的高音,又往往在去声腔末尾加上一个或几个上行的过音。例如《西游记·认子》出《梧叶儿》的歌腔中有如下的进行:

上例中下有*的音,都是上行的过音。

【北曲中上、去声腔何以有相似的情形?】北曲的上声腔,有起处略高,转低后再上行的情形,其去声腔有高起下行后,再过音回上的情形;这样,上声腔和去声腔就同样有着高起下行,然后回上的倾向,而有着相似的情形。从《风云会·访普》出《滚绣球》的歌腔中举上去字腔相似之例如下:

近代曲家王季烈是最先企图说明昆曲南北曲腔调与字调间关系的一人,他也是最先能根据实际曲调,用归纳方法,作出比较明确的解释人,在他所编的《集成曲谱》中附有他有关论曲的著作,名曰《螾庐曲谈》(有1927年序)。他早已注意到北曲上去声腔相似的问题。在《螾庐曲谈》卷三第三章《论四声阴阳与腔格之关系》中,他说:

"北曲之腔格,有去声上声均可用者,如'六凡工六'及'上一四'之类。在去声字,则'六凡工'及'上一四'为正腔,而末一腔为附腔;在上声字,则'六工六'及'上四上'为正腔,'凡'及'一'作顿音。故其腔去声上声可通用也。总之,南曲与北曲腔格之区别,可比之楷书与草书用笔之不同。南曲腔格分明,板式一定,犹之楷书之用笔,一点一画,不容逾越常规;北曲则腔格流转,变动不居,板式亦可任意增减移动,犹之作草书者,随笔挥洒,不拘泥于一定之笔画,而于流走之中见机趣。学书者非先学楷书,不能习草书;学谱曲者亦非先谱南曲,不能谱北曲。"

的确, 北曲在所配腔调上, 一统说来, 是要比南曲自由一些, 王氏的说法, 大体上是对的。但在北曲上声去声腔有时通用这一问题上, 解释为自由处理, 恐怕勉强一些; 若从南北语言的差异, 解释为符合于北方语言规律, 恐怕更加合于事实。又把南曲腔格视为典范, 主张学谱曲者必须先学谱南曲, 这一点也是比较偏的。在历史上, 北曲先具规模, 南

曲受其影响不少。其先后关系既然是如此,则不学谱南曲,就能创造北曲,已是历史经验;而视学谱南曲作为学谱北曲的准备条件,是不合理的。

【現存元代杂剧还保存着本来面目】北曲中现存元代杂剧的字腔还保存着北方语言的特点。这正可以说明,在昆曲流行以后,元杂剧虽被吸收在昆曲体系之中,但它的音调却并没有因此而受到南方语言的多大影响,很可能,它基本上还保存着原有的面目。昆腔的创始人魏良辅在他所著的《曲律》中,曾说过:"北曲与南曲,大相悬绝,有磨调,弦索调之分"。他自己也是反对把"弦索唱作磨调"或把"南曲配入弦索"的。现在从北曲中现存元杂剧的腔调和北方语言的紧密关系中更可以看出这些元杂剧之未经磨调化。现在通过昆曲而保存下来的元杂剧固然应视为元人的作品,即使元、明、清三代南方人所作的北曲,也还大都是符合北方语言,是有北方音乐风格的作品。

【从昆曲中南、北曲字调初步概括一些经验】从对昆曲中南、北字调与音调关系的分析,我们可以得到如下的五点经验。这些经验将有助于我们对于别的剧种的音乐的研究:

- (1)昆曲中南、北曲所配的音乐,基本上是符合于语言上的字调规律的。
- (2)南、北曲各自所配的音乐,基本上是符合南方语言和北方语言各自的特点。由此可以推知,各地区地方戏曲的音乐,也可能与其各自的方言字调有着一定的关系。
- (3)南、北曲所配的音乐,在个别情况中,也体现了 南北语言之间相互的影响。由此可见,研究地方戏曲,必须 同时估计到此种复杂情形。

- (4)较早时期甲地的戏曲,在流行到了乙地之后,仍可能保留着一部分甲地的字调因素。在这种情形之下,从对音乐与字调关系的分析,也可以部分地推知一个剧种前后发展和其在不同地区间流传的情况。
- (5)戏剧中歌曲与说白所用的字调,在某种情形之下,不一定纯粹属于同一个语言系统。研究地方戏曲,也须同时估计到此种复杂情形。
- 【对字调一些错误看法】我想提出我所认为对字调的一些错误看法,和大家来一同研究。当然,这不过是"我个人所认为是错误"而已。至于它们是不是真正的错误,还是可以通过百家争鸣,由大家来讨论的。
- (一)对字调的忽视。我所自以为见到的第一种错误看法,是对字调的相当忽视和绝对忽视。

在解放之前,我曾遇见过一件,可以说相当 奇怪的事。有一次,我拿了几首歌词,去请教一位曾在外国 学作曲,学了多年,而且学得还相当不差的作曲家,想请他配上曲调。他回答得非常痛快,说"可以,我手头有好多首已经写好了的现成曲调,可尽你拣着用"。说着,他就拿出来十多首已经配有和声的曲稿,说,这首适于配八字句的歌曲等等,并且还指出,这一个事情,那首适于配十字句的歌曲等等,并且还指出,就可用于六字句,那首适于七字句的歌曲,若在某些地方加上一条连音孤线,就可用于两个三字句,这些曲调中的某些四分音符,就可用于两个三字句,这些曲调中的某些四分音符,若把他们分写成两个八分音符,就可适于配合含有更多字数的歌句等等。他很热心。但请他为一定的歌词专配曲调时,他却说,"我从来没有这样做过,可以不必如此

做,把现成的曲调拿去配上,不是一样么?"他以为,只要歌词的句数和字数与音乐的节奏可以勉强配合得上,就可以"万事大吉"。歌词的思想内容,既然可以不问,则某一个音,碰巧配上的是那样的一个字,当然更加可以不必过问了。这一例子"包罗万象",非常突出。在说明对内容与形式的错误看法时,固然可以用它;这里,我们在需要说明对字调的错误看法时,也可以用它。当然这样的作曲家,是极为稀少的;我生平还只在过去遇到这样的一位而己。话又极为稀少的;我生平还只在过去遇到这样的一位而己。话又说回来,幸而这样的作曲家只有一位;若多了,我们可就看不惯!

今天我们的作曲家都是重视思想内容的。但在字调的问题上,则在个别的作曲家中,可能还会有绝对忽视,或者相当忽视,或者至少不够重视的人。我以为,为了使作品更有价值,更有效果,对于字调,还是适当予以注意好些,不够注意,未免总是一种缺陷。

1957年曲艺家白风鸣同志在一次戏曲座谈会上的发言,曾给我很深的印象。当时他对于唱群众歌曲,是相 当 热 心的。他在那次谈话中间,曾口头引举了好多首群众歌曲中的好多歌句,具体而生动地说明了:那几首音乐配得好,那几首字调别扭,他虽然曾经努力想把它们唱好,但是终于没有能表达得好。看来,他对他所爱好的和不大爱好的 群 众 歌曲,都曾化过相当的工夫,因为,就在那一次的发言中,他脱口而出,非但能背出他所认为好的歌曲。而且也能背出他所认为不可能唱好的歌曲。当时我的印象是:仅就字调一点上说来,他的批评,是相当公正的。但若从批评所能导致的

效果着想,则又觉得,从他的批评,只有那些已经对字有调 所理解的作曲同志们才能获得益处,否则很可能还不容易听 懂。

因为如此, 所以我把对字调的忽视作为一种错误看法来 提出, 也许还能有些积极意义, 也未可知.

是否符合字调,作曲家负有主要责任.关于这一点,清徐大椿(1693-1771)在他的《乐府传声》(有1774年序)中说得相当透澈。他说:

"凉面之工不工,唱者居其半,而作曲者居其半也。曲尽合调,而唱者违之,其咎在唱者;曲不合调,则使唱者依调则非其字,依字则非其调,势必改读字音,迁 就 其 以 合调,则调虽是而字面不真。曲之工不工。作曲者不能辞其责也。"

(二)对字调的片面强调。在另一方面,的确也有极少数人,把字调片面地极端地强调到了不适当的程度。在1950年至1956年左右,曾有一位年已七十左右的老先生,他填词的技术很不差,也懂一些音乐。他用填词的方式,模仿古代昆曲的形式,写成了不少的只曲和套曲的歌词,然后又根据他所理解的调式理论,并且严格地遵守字调配音的原则,为他所写的词,全部配上了曲调,加上了工尺旁谱。他的确曾化了不少心思,写成了那些"作品",他将那些"作品"送给我们,意思是要我们发表。但我们看来,他的套曲,不能成为有用的戏曲,他的词,可能有文学价值,而他仅仅根据字调和调式原则,机械地编配成的曲调,则说不上是音乐作品,因此,将他的作品存放下来,没有为他发表。这是由于对字调的片面理解而造成的对音乐创作的错误理解——把全部

创作音乐仅仅理解为等同于对字调的乐音宏填配。1953年在第二次文代大会上周扬同志指出: "我们必须断然地抛弃遗产中一切反现实主义的,形式主义的东西。"象那位老先生那样机械地运用字调原则,结果除了产生一些"形式主义的东西"以外,并不可能产生真正的音乐艺术作品。

还可以从外国人中间,举出一个例子。有一个外国人。 名叫勒维思(John Hazelel Levis), 简直可以说。他是 一个"中国字调洣";他写了一部《中国音乐艺术的基础》 (1936)把中国的平仄系统、抬到了高而又高的地位,把他 说成是中国音乐艺术的基础;他认为平仄系统. 若脱离了文 字和含义而独立起来, 用于器乐的创造, 则非但古代有用, 现代也有用,非但中国音乐可用,外国音乐也可用。他把 唐、宋以来符合干平仄系统的无数词牌看作无数曲式,而说 "唐代的许多曲式……在现在和任何未来时候,都可以为 西洋和中国作曲家们所利用"(188页)。因为他把平 仄 系 统视为可贵的作曲方法, 所以, 他把我国较早研究四声问题 的沈约(441--513)去与西洋的作曲家巴哈相并比,而大 意说, "沈约之在旋律方面, 比之巴哈之在和声及对位方面 更为重要,因为沈约是中国音乐创作的奠基人,而巴哈则不 过是根据当时他所能找到的最好的技巧上的范例而加以发展 而已"(47-78页)。若照他的说法推论下去,则我们从古到 今,无数能够运用平仄系统或研究平仄理论的人。诗人或音 韵学家,就都成了作曲家了!他这类话,在我们已经了解四 声的人看来, 固然会觉得荒谬可笑, 但应该知道, 这也不过 是对于字调系统片面强调的一种极端形式而已!

以上对于字调的错误看法,都是出于认识上的错误;认

识既然错误,则在对字调所取的态度和应用上所取的方法, 也就随之错误。有前一种错误看法的,一定都是不懂字调的 人,但有后一种看法的,一定都是很懂字调的人, 懂 和 不 懂,都会有错误。可能问题是在思想方法。

【对字调的误解】过去曾有些外国学者把我们的平仄误解为构成节奏的强音弱音或长音短音,他们曾发表论文,述说这样的"理论"。后来,这样的理论,非但在外国流行,在本国也渐渐有人相信起来了。例如王光祈在他的《中国诗词曲之轻重律》(1933)一书中,是这样讲的:

"平声之字,较之上去入三种仄声之字,有下列两种特色: (甲)在'量'的方面,平声则'长'于仄声。……… (乙)在'质'的方面,平声则'强'于仄声。……… 因此,余遂将中国平声之字,比之近代西洋语言之'重音'(accent),以及古代希腊文字之'长音'而提出。平仄二声,为造成中国诗词曲的'轻重律'(metrik)之说,"(2—3页)。

平仄究竟是什么东西,上面已经讲过,所以,我们已经能够知道,王光祈的解释,是完全错误的。但我们在这里附带提出,也有好处。因为,第一,我们可以了解王光祈错误之所在,第二,应该注意轻重律的理论,在西洋文字是适合的。但以之解释我国文字,就格格不入了。

【地方语言和地方番乐的关系】上面所讲的,无论平仄或古代诗韵的四声系统,曲韵、剧韵或现代的四声系统,都是在全国范围内,曾得到相当普遍承认的一些字调系统。地方语言的系统如何,在今天还是一个研究得不够的问题。但从学习民族音乐的角度看来,则这还是一个相当重要,而且

急须解决的问题。

上面曾引举河北梆子音乐中间的例子。现在我们所要进一步说明的是河北梆子音乐所体现的字调因素, 并不 单 纯一不仅是北京语的字调因素。正象昆曲中夹有入声,阳去声等吴音字调一样,河北梆子中有时也夹有上声高起下行,去声揭高不下的陕西、山西字调, 如《藏舟》剧的下面一句歌词中"子我们"三字上声字调的下行关系。

这里,我们就又接触到了另一极为重要的问题——就是地方语言和地方音乐的关系问题。

已故友人音韵学家罗常培先生曾写《中国音韵学导论》一书(1949),其中曾说:

"试以现代方音证之,例如: 北平(即北京)读阴平'衣'字为高平调,关中闻之必谓与其去声'意'字相近,其实平音(即北京语言)读'意'字为高降调,适于秦音上声'倚'字相近。且可谓秦音之去声似其平,上声似其去也"。(57—58页)

这里说,秦音的上声字,读如北京的去声字调,秦音的

去声字,读如北京的阴平字调。从上引一句歌音中,也可以看出秦地梆子流行区域的音乐,正符合于其当地方言字调的高低升降。

下面再谈一次个人的经验。

1961年5月,有一天,我读了几段《河北梆子》的曲调,发现其中音调的进行,在很多地方,是与北京语的字调不合。起初很是诧异,后来一想,梆子系统,起源于甘肃、陕西,流行于各地,河北梆子的音乐中,会不会包含着甘肃、陕西和别地方言的字调因素呢?先问到一位西安出生的冯亚兰同志,发现她的发音,约如下图所表示:



阴平低起略向下行,阳平低起略向上行,上声高起下行(象北京语中的去声),去声高起平行或偶然高起下行。

不久之后,我又遇到郭兰英同志,有机会向她请教山西语言的发音法,发现她的发音,虽然在声母、韵母上与西安语言很不相同,但在字调上则几乎与西安语言完全一致——郭兰英同志是山西平遥人。

得到了这两位同志的帮助之后,我再去读那几段河北梆子的**曲调**,就觉得是有大部份可以理解了。

机会正巧! 刚到六月, 就有陕西省同州梆子实习演出团到北京来演出。我一面看字幕, 一面听唱腔, 愈觉得津津有味, 不觉对那两位帮助过我的同志, 又重新兴起了感激之心。为什么呢? 因为在那些唱腔中, 我既能感到字调的进

行,又能感觉到音乐的韵味;在两者若即若离,时分时合之中,因先有了字调上之认识,音乐加工部分符合于剧情内容之处,听来更加鲜明,更加突出。岂非那位同志无异乎在那次听戏中间。又成了我的导师了呢?

这次经验,又引使我想入非非,形成了一个假设,提出了一些想法。现在我想把这个假设和这些想法说出来,以便同志们参考。

【一个假设——平仄系统之由来】原来, 我 曾 以 为,

音韵学上有一个未曾解决的难题。平仄系统,无疑曾是客观存 在,后来得到全国流行的阴、阳、上、去系统,又是客观存 在。两者都是客观存在,但又是大有差别。 若说前者能 直接转化为后者,则很难相信有此可能,若说两者在各地方 言中同时并存,则因为没有进行调查研究、缺乏证据。可 是, 在这回初次接触陕西和山西方言中间, 忽然发现, 两地 的阴平和阳平虽然略有差异,但其发音偏低,则是共同的,其 上声与去声虽然也有差异,但其在一开始发音偏高,则也是 共同的。这就引起了一种疑问。在陕西和山西的语言中间。 低和高的不同, 是不是正代表了平和仄的区别呢? 接着, 就 又联想到另一问题。在江、浙、两湖、云南、四川等省的方 言中,上声都是高的----与北京语的上声低起,刚是相反; 想到这些, 也引起了另一疑: 在那些地区的方言中, 会不会 与陕西、山西方言有同样的情形呢? 可惜, 我对那些地方的 四声,并没有进行过研究,仅仅有一个上声高起的模糊印象 而己; 所以还很难回答自己在这里所提出的问题。 虽然如 此,仍旧一样可以推想下去,而作这样的假设,若那些地方 的四声都有这种情形,则在北京的北方,西方和南方,象一

个大马蹄形似的广大地区,可能是平仄系统所以产生和形成之地,北京语虽然在全国范围内,群众基础很少,但由于自元以来,其政治影响特别大,所以有被采用为全国标准语言的特殊机会。

当然,这不过是一种假设而已。假设没有经过调查、研究、分析、归纳,不能成为理论。假设不等于理论。经过调查、研究,它将被肯定,被修改,或被否定。假设不妨作,不过不宜适为理论、结论而已。

【关于方言调查的一些想法】这次经验,又使我感觉到方言调查研究的重要性。听说,对全国方言的研究,已经有领导地在进行之中。这在我看来,也是新社会中许多天大的喜事之一。我从音乐的角度出发,对于方言的研究,曾经有一些想法。现在把他们提出来,也许有可供参考之处。

我曾以为,为了掌握地方音乐作曲规律,关于方言调查,最好能做到两件事:

(一)有计划的方言录音。因为我们既有阴、阳、上、去系统,又有平、上、去、入或平仄系统,所以,我们的录音,要包括凡与字调因素有关的各个可能方面,又因为在语言中间,几个单字的发音,因有前后制约的关系,有着变异的可能,所以,我们的录音,最好取语句联字的形式。用那些语句,最好事前有个通盘打算。例如,有的语言学家,为了帮助人理解阴、阳、上、去,曾选了些"开门扫地"等简易的句子。这种四字句,很有用处,若学习语言学家所已创造的方法,多做一些这样的句子,例如:"风云雨'露'、"加强领导"、"工程巩固"等等,则必然会有助于对北京语四声的学习。但我们为了掌握方言规律,用的句子,要能

包括任何前后联络变化的关系, 所以, 必须多做几句, 我想, 可从有包括以下这些关系的句子, 一共八句,

阴阳上去,阴阳去上,阳阴上去,阳阴去上(以上均平平仄仄);

上去阴阳,上去阳阴,去上阴阳,去上阳阴(以上均仄仄平平)。

以上八句包括了阴阳、阴上、阴去、阳阴、阳上、阳去、上阴、上阳、上去、去阴、去阳、去上等关系,也包括了入声以外的仄仄平平和平平仄仄的关系。为了包括入声,我们还需要再作几句句子,包括以下这些关系:

平平上入、平平入去(以上均平平仄仄); 入上平平,去入平平(以上均仄仄平平)。 平平入入,入入平平(平平仄仄,仄仄平平)。 以上六句,又包括了平入、上入、去入、入平、入上、 入去、入入等关系。

一共有了十四句句子,我们就可以包括所有的前后字调的联接关系了。每到一个地方,我们只要将这预先写好了的十四句现成句子,请当地的一位老乡,照着次序读一遍,录了音,带回来。有了这一套句子的录音,我们就可以不费多少时间,很容易地找出那个地方的字调规律,而把它用到对于当地歌曲音调的研究中去了。

全国地方很大,方言很多,不容易,也不必一一录音。在目前,可以先就与梆子有关的一些地区(如甘肃、陕西、山西,山东、河南等省的某些地方),与高腔有关的一些地区(如江西,浙江,湖南,四川等省的某些地方),与二黄、西皮,闽剧、粤剧等有关的一些地区,把它们的方言先录下

来,因为这几种戏曲有着较长的历史,拥有比较 丰富 的 遗产,它们相互之间的交流关系较为复杂,对它们的了解,更会有助于我们对别的戏曲音乐的研究。

(二)有系统的诗文吟诵录音。何以要为诗文吟诵录音?因为诗文吟诵,可能与某些地方歌曲的形式有着一定的关系——越剧《边关调》之与妇女吟诗调或民间宣卷调有关。即其一例。我想,为吟诵录音,可以包括以下一些诗歌及韵文形式:

诗经、楚辞、汉、魏乐府诗、唐律绝诗、宋词;

汉、魏、六朝骈体文,后世杂言韵文(如宋、元话本中 不属于四六体的韵文)、散体古文;

宝卷, 宗教吟诵调(如佛教的"楚白""道腔白", "书声白"等)。

从我个人亲身经历的无锡的情形看来,知识分子读书吟诗的声调,在科举废止,学校兴起,私塾与书房逐渐汰淌的过程中间,曾起过极大的变化,民国初年,学校吟诵诗文的声调,确实相当自由,与私塾或书房教师要求的严格发音,相去很远。与古典戏曲音乐有着比较密切关系的,倒是旧时吟诵的声调。但科举废止于清光绪三十二年⑤(1906);不久后,旧时的私塾,也渐渐消灭。所以要收集到旧时学塾的读书声调,在现在,至少须从年纪在六十以上的人去收集。

上面所讲,是有关音韵三因素的一些问题。还有一个句逗问题,需要注意。但句逗问题,需要联系节奏问题,才能讲清楚,而讲中国的节奏问题,则同时谈到西洋的节奏问题,展,两带联系到以前所讲过的音韵问题,从中西音乐比较

中间去理解它,将更加容易明白一些。所以,我们的下一题目,将是《中西歌词配音规律的比较》。

- 注①参看《南齐书》卷五十二,《南史》卷四十八《陆厥传》,《梁书》卷十三,《南史》卷五十七《沈约传》。
- ②徐渭是浙江山阴人。他歧视北方人为"胡人",是错误的。对待过去封建文人这种用词不科学的现象,我们应取批判的态度。
 - ③见高步云编《牡丹亭》乐谱第七页,1956年音乐出版社出版。
- ④标在字的四角位置上的圈点表示四声,左下为平,左上为 上,右上为 去,右下为入; 黑点为阳声,白点为阳声。
 - ⑤清光绪三十一年下诏,于三十二年起废止——见《清史稿·选举制》

全文载《语言与音乐》,人民音乐出版社1983年版。 此节录了其中第三、四两节。

京剧唱腔中的字调

北京大学 王 カ

京剧的字调,用的是湖广音。所谓湖广音,基本上是汉口音,但也稍有分别。汉口话只有四个声调,即 阴 平 、阳 平、上声、去声。京剧的字也有四个声调,升降和汉口音一样,但高低稍有不同。依我们的分析,京剧的四声,若用五线谱表示,其形状如下:



字调的音高,只是相对的音高,不是绝对的。字调的特征只是它的高低升降的形状。因此,我们可以说:京剧的阴平是中平调,阳平是低平调,上声是高降调,去声是中升调。在一般情况下,京剧唱鉴的字调是依照这个标准的。

首先,谈谈京剧老生唱腔的韵脚字调。一般说来,京剧 单句唱词韵脚用仄声,即上、去声,双句用平声,即阴平、 阳平。下面通过一些比较典型的例子,加以分析、讨论。

(一)阴平

阴平是个中平字调,它在唱腔韵脚的标准音应该是个"2"或"1"(指老生唱腔而言)。

再进一步说则是二黄唱腔双句(或称下句)韵脚字调音是"2",西皮唱腔双句韵脚字调音是"1",下面先看看二黄唱腔的阴平韵脚。

《捉放宿店》「二黄慢板 7

《洪洋洞》 [二黄快三眼]

$$\frac{5}{16}$$
 $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{16}$

以上二例的"他"、"真"二字均以"2"为韵脚音,显现出阴平字的中平调特征。此外,在《洪洋洞》的同一唱腔中,另一个阴平韵脚字——"尊",从谱面上看落在了"1"上而没有落"2",即:

$$0$$
 3 5 6 2 2 7 · | 5 7 6 3 5 5 3 5 6 | 梦(呃)见(呐)了 年 迈

 5 6 7 6 6 6 5 6 1 6 5 3 | 5 2 - - - |

2 0 2 2 1 2 3 | 1 1 1 2 6 7 6 7 9 9 (吶)

 6 7 7 7 6 2 7 6 # 4 3 2 3 5 6 6 6 |

 5 6 5 5 - 0 |

对此,需略作解释:二黄唱腔双句(或称下句)韵脚字改"2"就"1"的现象是不典型的。在这里其所以用了"1"音,主要原因在于"尊"字之前的"参"字也是个阴平字。"参"字已经用了"2"音,如若"尊"字再用"2"音,在唱腔上则会使人产生重复、平淡之感。为了求诸一点变化,又不失去中平调的特征,故尔改用"1"音。这句唱腔实际上是把下例唱腔略作变化而成。

如果将"尊"字也照"穿"字那样处理,唱成:

这样更符合阴平字调和唱腔曲调的要求。总之,二黄唱腔阴平韵脚字调落在"2"音上可以说是一种规范,而落"1"者,则是偶然现象。"2"音作为中平字调的标准音,这在节奏较快的二黄唱腔中,显现得更为清楚。这里不妨补举几例,聊供参考:

《借东风》 [二黄原板]

《搜孤救孤》[二黄摇板]

《偕东风》 [二黄散板]

下面谈西皮唱腔韵脚阴平字的落音。

西皮唱腔韵脚阴平字的标准音,与二黄唱腔不同,它几乎绝对是个"₁"音。例如:

《四郎探母》 [西皮慢板]

《失街亭》 [西皮原板]

《捉放宿店》 [西皮流水板]

邦

《捉放宿店》 [西皮散板]

(二)阳 平

阳平字在湖广语音中是个低平调。这一点体现在韵脚字上,常常是个"5"或"6"音。无论是在二黄唱腔中,还是在西皮唱腔中,均是如此。下面首先看看二黄唱腔韵脚的阳平字:

《捉放宿店》 [二黄慢板]

$$\frac{3}{100}$$
 $\frac{5}{100}$ $\frac{3}{100}$ $\frac{3}$

为了充分说明问题,再补充几例:

$$0 \ 2 \ 2 \ 6 \ 5 \ 7 \ 2 \ 5 \ 6 \ 1 \ 0 \ 0$$
 我好比波浪中失舵的 舟 船(吶)

《搜孤救孤》「二黄原板]

《文昭关》[二黄原板]

$$2 - |2 - |2 0 | 2 \overline{5} \overline{5} | \overline{5} - |$$

我冷冷清清向 谁

《洪洋洞》 [二黄散板]

注,上例"黑发人"的曲调,实际上是下列唱腔的移调:

再看看四皮唱腔韵脚的阳平字:

《四郎探母》 [西皮慢板]

《失街亭》 [西皮原板]

这里也需要补充几例快节奏的西皮唱腔:

《卖马》 「西皮散板]

$$\frac{1}{16}$$
 $\frac{1}{51}$
 $\frac{6}{5}$
 $\frac{5}{1}$
 $\frac{6}{5}$
 $\frac{5}{1}$
 $\frac{6}{5}$
 $\frac{6}{1}$
 $\frac{7}{2}$
 $\frac{5}{61}$
 $\frac{6}{1}$
(下略)

好 汉 无 钱 到 处 难

就以上各例看来,均显出京剧唱腔上的"阳平低出"的特点。但是这不等于说阳平字在唱腔中永远是低平调。特别是唱腔韵脚上的阳平字,有时也可以唱成中平调,与阴平字唱同音。即二黄是"2",西皮是"1"。为了说清这一点,我们另外举几个例子;

《文昭美》[二黄原板]

《文昭关》 [二黄散板]

《朱痕记》 [西皮慢板]

《文昭关》 [西皮二六板]

《斩马谡》 [西皮快板]

《捉放宿店》 [西皮快板]

《文昭关》 [西皮摇板]

以上所列,均是阳平字唱中平调的例子。其所以在韵脚

阳平字里有时出现中平调的唱法,这是音乐调式 制 约 的 结果。就唱腔的音乐调式而言,二黄是以"2"为主音的商调式,西皮双句(下句)则是以"1"为主音的宫调式。按照传统习惯,双句唱腔的尾音必须落在主音上,也就是说,二黄要落"2",西皮须落"1",这也可以说是传统成法。这就同字调发生了矛盾,阳平字调是低平调,音乐调式主音却是中平调。解决矛盾的办法,通常是二者兼顾,即保持字调特征,又须归属到音乐主音上去。如二黄双句韵脚上的"6·12", 西皮双句韵脚上的"5·61", 就是解决这种矛盾的常用办法。具体例子如下:

二黄《王佐断臂》

西皮《空城计》

上列二黄末节的"6"和西皮末节的"5",体现了阳平字的低平调特征;它们之后的"2"和"1"(即最末一个音),则是音乐调式的主音,如此处理两全其美。但是在速度较快的唱腔中,无法顾及字调特征时,解决矛盾的办法就是字调服从主音,因此便出现了韵脚阳平字改唱中平调的情形。

(三)上声

在湖广语音中,上声是个高降调。这一点反映在京剧唱腔的韵脚里,通常是只保持上声字的调势,而不拘泥于其声调的高低。也就是说只保持降调的调势,声调的高低则较为自由。一般说来,韵脚上的上声字,在西皮唱腔中多为高降调,常见的是"53"、"32",有时也唱低降调的"76"、"65"。例如:

《斩黄袍》[西皮二六板]

《斩马谡》 [西皮摇板]

《空城计》 [西皮散板]

《朱痕记》 [西皮慢板]

$$\cdots \qquad \overbrace{\underbrace{67 \ 61}}^{p} \left| \begin{array}{c} \frac{3}{2} \\ 2 \end{array} \right|^{p} (下略)$$

赵锦堂左手上有朱砂 一 (ie) 点

《武家坡》 [西皮原板]

《捉放宿店》 [西皮原板]

在二黄唱腔中,则多是中降调,常用的音是"16"。例如:

《法场换子》 [二黄快三眼]

《借东风》 [二黄原板]

《文昭关》[二黄慢板]

同上 [二黄摇板]

サ 1
$$\frac{2}{2}$$
 $\underbrace{12}_{2}$ $\underbrace{20}_{1}$ $\underbrace{6\cdot 1}_{1}$ 1 2 2 $\underbrace{16}_{1}$ 但 愿 过 得昭关险

以上各例,不论西皮,还是二黄,尽管它们的韵脚上声字声调有高低不同之分,但都充分显示出降调的调势。

此外,我们从大量的京剧老生唱腔中,还可以看到有许 多韵脚上声字改唱中平调的情形。不论是二黄,或是西皮, 这种情形并非是个别。特别是在快节奏的唱腔中较为多见。

例如:

《断臂说书》[二黄摇板]

《搜孤救孤》 [二黄摇板]

《空城计》 [西皮二六板]

《空城计》 [西皮快板]

《武家坡》 [西皮摇板]

上声字之所以有许多时侯唱成中平调,其道理与某些阳平字改唱中平调完全相同,也是囿于音乐调式主音的限制。我们都知道,上声是仄声,通常只用于单句(或曰上句)韵脚。而单句韵脚的标准落音,二黄是"1",西皮是"2"(正好与双句韵脚的标准落音相反)都是中平调。当唱腔不便照顾语言字调时,就发生了上列直唱标准音的情形,这就是某些上声字弃高降调改唱中平调的根本原因。

值得特别注意的是韵脚上声字有时竟与湖广字调相反,不唱降调唱升调。下面将唱升调的例子举几个,以供参考:

《断臂说书》 [二黄散板]

《捉放宿店》 [西皮慢板]

马行在夹道内我 难 (呐)以

$$\underbrace{6 \cdot 5}_{\bullet} \underbrace{3 \cdot 5}_{\bullet} \underbrace{6 \cdot 5}_{\bullet} \underbrace{\frac{72}{5}}_{\bullet} 7$$

《卖马》[西皮流水板]

《卖马》[西皮散板]

韵脚上声字之所以有升调现象,不能不说是京音在唱腔 中的反映。

(四)去 声

去声是中升调。由于也是个仄声,多用于唱词的单句(上句)韵脚。它在唱腔上的基本音型是"12",西皮是"23"。试看以下各例:

《断臂说书》 [二黄原板]

以上是二黄唱腔中比较典型的例子。下面是西皮唱腔的 典型例子;

《武家坡》 [西皮摇板]

下面各例也反映了去声的升调特点:

《捉放宿店》 [二黄慢板]

同上 「西皮慢板]

《武家坡》 [西皮原板]

《打渔杀家》 [西皮快板转散]

以上四例,头一例是低升调,其余皆为高升调。尽管这类情况不及中升调的"12"和"23"多见,但也都显示出去声的升调特点。

此外,尚有比较多见的把韵脚去声字唱成中降调、中平调、高平调和低平调的现象,这是需要特别加以解释的。首先看看中降调的例子:

把去声字唱成降调,应该说这是京音。在以湖广韵为基础的京剧唱腔中出现北京语音,是不足为奇的,甚或说是必然的。徽、汉调如果不予京化,何以成为京剧?这当中当然包括字调的声韵变化。

下面是去声唱中平调的例子:

 $2 \quad \frac{\stackrel{35}{\cancel{}} 3 \cdot 1}{\cancel{}} \quad 2 \quad \frac{\stackrel{3}{\cancel{}} 2}{\cancel{}} \quad \frac{3}{\cancel{}}$

《借东风》 [二黄原板]

《借东风》 [二黄散板]

《武家坡》 [西皮原板]

《武家坡》 [西皮原板转散]

$$2 2 2 2 2 3 2 3 2 1 6 2 2$$

柳林下拴战马武(哇)家

坡 外

前曾说过, 韵脚仄声字多出自单句(上句), 而单句唱

腔旋律所规定的落音(二黄是"1",西皮是"2")又是 传统成法,因此去声的韵脚字在唱腔曲调的制约下不便于唱 中升调时,就出现了直接落到旋律本音(中平调)的情形。

至于高平调或低平调的出现,其原因也是由唱腔旋律所决定的。通常是单句唱腔的末尾需要甩腔时,才出现高平调或低平调的唱法,如例:

《空城计》 [西皮慢板]

《 打渔杀家 》 [西皮快三眼]

《借东风》 [二黄原板]

总观京剧老生唱腔韵脚字,除了照按湖广字调落音者外,也常常受唱腔曲调的制约,落在别的音上,也就是说,韵脚字调的高低升降,并不完全依照湖广字调的调势。特别是在节奏较快的唱腔中,韵脚字常常是遵循音乐调式的要求去落音,而不顾字调的高低升降。因此便出现了阴阳上去四声都有落中平调的情形。这一点我们已在前述各节中有过解释,此不赘述。

现在我们再看看非韵脚的一般字调。总体来说,非韵脚的字调较韵脚字调更具有湖广音的特点。虽然词句中所有的字并不都是按照湖广字调行腔,但多数还是以湖广字调的高低升降为准的。京剧唱腔的设计者,在设计一段唱腔时,一般的作法通常是首先保持某种板式的基本曲调不变,然后对每个字在可能的范围内按照湖广字调的高低升降去调节音高和行腔。下面我们通过一些具体的例字,看看非韵脚字的湖广字调特点。

(一) 阴 平

阴平虽然是个中平调,但在非韵脚的字中,往往唱成高平调,在京剧传统演唱习惯中所谓"阴平高出"的说法,也就是说阴平字常常用较高的音调唱出。以另一方面理解,也可以说是阴平字一般不可唱低调。至于中平调,与低调相比较,也被视为是"高出"了。例如:

《捉放宿店》 [二黄慢板]程君谋唱

$$\frac{5 \cdot 3}{1 \cdot 60} = \frac{323 \cdot 3}{1 \cdot 2} = \frac{3}{1 \cdot 2} =$$

例中"宫、心、中"三字皆为阴平字。此三字与其前面的"阵"字和后面的"乱"字相比较,可谓"高出"。 再看看同一段唱腔的另几个阴平字。

例中"该"、"他"二字可谓中平调。"家"字用了个"1",较前面的"不(6)"和后面的"随35"都

高: "他"字是个"7" 虽然音调略低,但较其前之"随 <u>8 5</u>" 和其后之"人 <u>6 5</u>" 亦高,也符合"阴平高出"的原则。

诚然,在京剧唱腔中并非是所有非韵脚的阴平字都是高平调或中平调,例外也是有的。诸如某些节奏位置不甚重要的阴平字,就不一定要遵循"阴平高出"的原则。 也就是说,可以不是中平调或高平调。但在重要节奏位置上的阴平字,譬如唱词的头一个字,一般来说总还是要"高出"的,不是中平调便是高平调。下面不妨看一看《打渔杀家》和《借东风》唱腔中的所有以阴平字开头的句子:

《 打渔杀家 》 [西皮快三眼]

以上几例的阴平字都是中平调。

这几例的首字都是高平的。

(二)阳 平

阳平是个低平调。在京剧传统演唱习惯中总是把阳平字唱得较低,素有"阳平低出"之说。例如:

《追韩信》[二黄快三眼]周信芳唱

此例一句中竟有四个阳平字。很明显,唱腔的音高与低平字调完全一致,严格地遵循着"阳平低出"的原则。

此外,阳平字通常有低升、低降的情形,但仍然还是"低出"。例如:

《卖马》[西皮慢板]许良臣唱

《击鼓骂曹》 [西皮二六板]程君谋唱

$$0 \frac{35}{...} \left| \frac{15}{...} \frac{1}{...} \frac{60}{...} \right| \frac{3.5}{...} \frac{35}{...} \left| \frac{276}{...} \frac{5}{...} \right| 0 \frac{323}{...} \right|$$
明 知道 曹 贼 多 奸 (吶)
$$\frac{23}{...} 20 \frac{35}{...} \left| \frac{53}{...} \frac{165}{...} \right| \frac{31}{...} \frac{5}{...} \right|$$
巧,全 凭 势(喘)力

压

《卖马》[西皮散板]程君谋唱

秦 琼的名 儿 在 天 下 传(呐)

以上三例,除最后一例的"传"字外,其余所有的阳平字无一不是"低出",尽管"低出"之后有升有降,但都不超越低调范围。"传"字所以唱成中平调的"2"这是因其前面出现了一个较高的"3"音,其后又必须落到西皮唱腔所规定的主音"1"上,所以只有"2"才是最合适的过渡音。诚然,如果成 5 6 1 . 也是可以的,这样处理倒是"低出"了,但与前面连着唱下来不大顺口,从"3"到"5"跳动太大。

阳平字除了"低出"之外也常常有"高出"的情形,成为高平调。如

《捉放宿店》 [二黄慢板]程君谋唱

《文昭关》 [西皮二六]杨宝森唱

$$\frac{04}{64} \begin{vmatrix} 323.5 \\ \hline
64 \\$$

还有一个把阳平字处理得更妙的例子,现在把它录出供 研究:

《文昭关》[二黄原板]杨宝森唱

02
 235
 50
 20
 276

 我
 冷
 清
 清

 5

$$-$$
 | 5
 $\frac{5}{1}$ | $\frac{5}{$

例中"谁""言"是连着出现的两个阳平字。 孤 立 地看, "谁"字所用的"2",本不是高音,可算是中平调,

但与其前之"2"相较,却比前者高了八度,显然非常突出,所以成了"高出"。继之上升到"5",始进入高平调。在这里我们发现,从"2"到"5",将这两个音拼在一起唱,便成了高音的阳平字调。"言"字是典型的低乎调,妙在它是接在高调"5"之后骤然降到低调的,这就与前面的"谁"字形成强烈的对比,一个是高平调,一个是低平调;一个是"低出",高低相映,妙趣横生。

(三)上 声

上声是个高降调。但在唱腔中通常是只保持其降调的调势,并不拘泥于高降,也常常唱成中降或低降调。下面分别举几个不同降调的例子:

高降调

《捉放宿店》 [二黄慢板]程君谋唱

《捉放宿店》 [西皮慢板]

《空城计》[西皮慢板]程君谋唱

1 — (下略)

坤。

中降调

《断臂说书》 [二黄原板]刘叔语唱

$$\frac{\widehat{1 \cdot 2}}{\widehat{\text{in}}} \underbrace{\begin{array}{c|c} \widehat{21} & \widehat{320} & (25 & \underline{612}) & 5 & \widehat{65} & \underline{2} \\ \widehat{\text{in}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{in}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} \\ \widehat{\text{tr}} & \underline{\text{tr}} & \underline$$

《捉放宿店》 [西皮慢板]程君谋唱

低降调

此例有三个上声字, "我" 系低降; "把"字很短暂, 未能显示调势, 但是个高调; "打"字则是略高的中降调。

"手"字是典型的低降调。"我"字虽然亦是上声,但也是**个**一带而过的字,未能充分显示调势。

以上各例说明,在唱腔中基本保持了上声字的降调特征。

(四)去 声

去声是个中升调,但在京剧唱腔中,其音高的起点并不一定尽是中音,却常常是低声或先降而后升。总之它的调势是个升调,这是它的基本特征。现就起调的高低分别举例:

升调

《洪羊洞》 [二黄中三眼]谭鑫培唱

又谁知焦克明他私自

$$\frac{3}{2-2}$$
 76 (5643 235) 跟(哟)

《失街亭》 [西皮原板]余叔岩唱

《上天台》 [二黄慢板]言菊朋唱

低升调

《捉放宿店》。[二黄慢板]余叔岩唱

$$\frac{1}{1} \longrightarrow \frac{3}{5} (过门略) \left| \frac{661 23}{\frac{16}{5}} \frac{16}{5} \frac{5}{3} \frac{3(612)}{\frac{1}{5}} \right|$$

$$\frac{36}{8}$$
) $\frac{2}{3 \cdot 3}$ $\frac{2321}{5 \cdot 1}$ $\frac{6 \cdot 1}{5 \cdot 1}$ $\frac{23}{5 \cdot 1}$ $\frac{5 \cdot 6}{5 \cdot 1}$ (下略)

《二堂舍子》[二黄原板]周信芳唱

《同上段》

先降而后升

《打渔杀家》 [西皮快三眼]周翁园唱

《洪羊洞》[二黄中三眼]谭鑫培唱

《击鼓骂曹》[西皮二六板]程君谋唱

此例"孝"字属于先降而后升,其余"住"、"在"二字是低升,"义"字中升调。

以上讲的是京剧唱腔和自然字调的一致性。 有 没 有 例 外? 当然是有的。处处依照字调来制谱,或处处依照曲谱的高低升降来填字,势必束缚思想,削足适履。但是作曲家和 有修养的演员,在设计唱腔时,仍是尽可能力求做到唱腔曲 调和自然字调基本上的一致,这是艺术上的要求。

附注:本文经马龙文同志看过,蒙他补充修改多处,特此道谢。

原载一九八六年《戏曲艺术》第一、二期

谈京剧唱腔的旋律和字调

武俊达

我国发展时间比较长的剧种如昆曲、京剧、梆子及某些地方戏曲以及不少的曲种,在处理语言(唱词)和音乐(旋律)的关系方面积累了丰富的经验,形成了各自的一套方法。在唱腔中,这些关系具体反映在唱词字调、语调、节奏以及结构等各个方面。本文主要探讨汉字的声调和唱腔旋律的关系,为了能比较集中地使用材料,重点举京剧唱腔为例来谈。

字正和腔圆的矛盾统一

"字正腔圆"是戏曲演唱和创腔共有的口诀。所谓"正",大体是指:"表意正、声调正、读音正、节奏正",所谓"圆",大体是指:"旋律流畅、形象鲜明、刻划细致、词曲扣准"。演员和乐师们常说"字准腔顺","字正腔圆"和"字清腔纯"是创腔的三步要求。著名京剧表演艺术家梅兰芳曾说:"唱腔不能给字音捆死"字音也不为唱腔所破坏"。要求创腔者"不仅要通晓四声法度,还须懂工尺(音乐)规矩"。这正是"字正腔圆"的很好的注解。

汉语的声调各地不仅分类不同,即使是同类的声调,具体读音的高低、升降也不同。以北京语音为基础的普通话,分为阴平、阳平、上声、去声四类,用乐音标出四声的高低

升降,可作:

5 —
$$\left| \begin{array}{c|c} \widehat{3} & 5 \\ \hline \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \widehat{2} & 1 \\ \hline \end{array} \right|$$
 用 上 去

这种高低升降是一种比例的关系, 如改写作:

也同样是准确的。如果用口诀来表明四声高低升降的比例关系,可作: "阴平高高一路平,阳平中起往上升,上声微降再升起,去声高降最低层"。京剧唱腔旋律 所配 字 声升降起伏也大致和这要求是一致的。如《红灯记》李铁梅唱[西皮流水]原来唱作:

后来改唱作:

改动两处:一是"表叔"二字腔,另一处是"数"字, 第一音移低一个全音。

"表叔"二字调类是"上阴"(上声字接阴平声字腔) 原谱"表"字用了阳平上扬腔格,"叔"字按四 声 高 低 比 较,应作高平腔,现仅低于前一字。一般地说在句中主要的字、能影响词语表意的字,应力求字音准确,并能得到适当的强调,这段腔中"表叔"二字正是应该得到突出的字。下谱作了相应的更改,"上阴"二字配以由低到高的旋律,因此唱词字音才能唱准,给"上阴"二字配腔,只要前字低、后字高,四声腔即可准确,不一定象改腔中"表叔"二字腔必须距离一个小六度。如配成:

普通话的四声调值是这样,其它各个地方的方言四声调值又各有不同的高低升降,如同属北方语音系统的河南话, 开封话的四声调值是;

用不同的调值给相同的字句配置旋律,它的风格有很大的差异,这就是各地流行的不同的戏曲、曲艺以及民间歌曲

具有不同风格的重要原因之一。对于"字正与腔圆的矛盾统一"笔者的认识是:

- (1)创腔主要矛盾是"腔圆",须从充分挖掘、运用 传统声腔中有益因素,为表达戏曲主题、塑造鲜明生动的人 物音乐形象而努力。
- (2)语言的四声调值的准确性,是创腔时考虑的诸因素之一,好的腔要既不拘守于语言音调,使唱腔旋律音乐形象有损,又须就旋律的高下和进行趋势作适当的调整,使句中主要唱字能合于语音四声调值,使听者能听懂唱词所表述的内容。
- (3)唱字四声调值的高低、升降,是一种比较的关系,它可以因旋律的高低和进行的趋势,作种种的变化处理。

唱字的四声调值,它可以从唱腔的某一部分表现出,也 可以从唱腔的细部、甚至某些装饰音的运用中表现出。

唱字的四声调值,它可以从单字腔中表现出,也可以从二、三字组成的词汇和字与字的关系中表现出。因此,我们既须以单字腔为单位来观察,又须以二、三字腔为单位来分析,才可以归纳出为不同声调、不同调类的单字或词组配腔的规律来。

唱字的四声调值,是通过声音的高低和升降两个方面来 表现的,如普通话表现在高低因素方面是阴平最高,阳平次 之,上声最低,去声比较自由,表现在升降因素方面是阳平 上升,去声下降,上声降升,阴平平出尾降。一般地说简腔 和快腔高低因素比较突出,繁腔和慢腔,则高低和升降因素 表现得比较完全,在下面各个实例中都可以见到这种情况。

京剧唱腔的声调处理

1、单字簡腔的声调处理

单字简腔是指一字只用一音或二、三音配腔,即所谓"字 多腔少"的唱腔。这种腔多用在[流水]、[快板]、[垛板]及男腔[二六]等比较快速的板类,及[散板]、[据板]等打散拍节的板类中。具体方法有二:

第一种方法叫"寻声依调"。"声"指唱字 的 四 声 调 值, "调"指曲调,即旋律高低升降等进行方式。就是说:唱字的四声调值,须依循唱腔旋律的高低升降来体现。如:

《红云岗》第五场 [西皮快板]

此例第一、二句走高腔, 表现李铁军眼见村民遭受苦难的焦急心情; 第三句走低腔, 第四句又翻高, 以表明李铁军的心潮起伏。唱腔旋律的起伏, 紧扣住剧中人情绪的发展。

在字腔处理上:

(1)村、乡、亲、遭、心、中、煎、飞、身——这些

阴平声的字虽然分别配以3、2、1、7等不同高度的音, 但是它们比前后相邻其它调类的字,用音都高。

- (2)油、能、前——这些阳平字,旋律用音都比阴平低,只是最后一句为突出"痛把敌歼"的豪迈气势,"敌"字运用高起低落的腔型,起音才比相邻的"歼"阴平声字稍高。
- (3)里、我、好、滚、解——这些上声字,旋律用音除有时比阳平用音略高外,一般用音最低,只是末句"把"字例外。
- (4)正、难、似、恨、不、赴、线——这些去声字,旋律用音高低比较自由,"似、线、"等字高,"难、不、等字低,这与去声调值是"去声高降最低层"有关,有的字取其上部(高起),有的字取其下部(低落)。因此快速字腔常可以用去声字腔调节旋律进行,使旋律更为圆顺好听。

从这例可见第一、二句腔高、第三句腔低, 无论唱腔旋律 音区高或低, 都可以依照旋律进行的趋势适当地调正字音。

其次从第四句腔的安排来看,为了更准确地表达人物的思想情绪,也可以局部的突破唱字调值的束缚,如"痛把敌 歼"四字腔就有所突破。

第二种方法叫"循声转腔"。即充分运用唱字四声高下的特点,积极、能动地运用唱腔旋律的高低转折中,使唱腔更能跌宕多姿。如;

《蝶恋花》第二场[西皮快板]

这例二联四句,写杨开慧见敌人横行,激起满腔愤怒,唱腔旋律依据杨开慧思想活动的发展状况,有机地运用唱词四声"阴平挑高,上声走低"的规律来设计唱腔,从而使音乐形象更鲜明、生动。如:

第一组阴平声字腔

例中阴平字唱腔旋律多用高音走腔,生动地表现了杨开 慧对敌人的憎恨和眼见革命怒火蓬勃燃烧衷心喜悦的心情, 唱腔也起落得当、表意明晰。

第二组上声字腔

这几处上声字腔旋律都突转低音,和阴平字腔旋律形成对比,由于腔中运用了"阴上"字唱腔高低对比这一特点,从而更增强了唱腔的表现力。

2、单字繁腔的声调处理

单字繁腔是指单字用多音旋律配成的唱腔,即所谓的"字少腔多"的唱腔。这种腔多用在[慢板]或其它 用腔 的 场合,具有抒情性,在戏中多用以表现人物的思维活动或某种感情的抒发。具体方法也有两种:

第一种方法叫"以字行腔"。即在唱腔的旋律进行中,逐步表明唱字的四声调值。即唱腔的旋律进行方式,和唱字的四声调值是统一的。通常创腔口诀中有所谓"腔随字转、字领腔行","以字行腔、循声达意",以及"行腔转折随字韵,腔尽字韵更分明"等等,都是指这种方法。如:

《红色娘子军》第四场[二黄慢板]

$$\frac{4}{4} \quad \frac{2 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 3}{2 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 3} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{16} \quad \frac{1}{6} \quad 0$$
字
$$\frac{2}{4} \quad \frac{7 \cdot 6}{4} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4}$$

这句腔很难配,因为"话、字、字、重"四个去声字相连,除第三字单字简腔外,其余三个去声字的处理是:

"话"字是两个" $\frac{5}{4}$ 。的叠用,用简腔的重复突出了

"话"字的份量, 腔、义都表现得比较明确。

第一个"字"字的腔用法和"话"字相近,但唱时前二音与后三音应有"连中断"的感觉,才能使字调准确;如处理成前三音后二音按一二拍划断,前三音则成上声腔格。因此,这字必须处理适当,才能腔尽字准。

"重"字腔是单字繁腔的正格,因为它的旋律进行是"去声高降最低层"的。

此外句中的"一"字在这里也应读去声,是变调读法, 后面将详细讨论。

句中"番、千、斤"三字阴平, "番、千"二字简腔, "斤"字繁腔, "千斤"连读,与二阴相连规律"二阴同高 平"相合。但"斤"字繁腔,加腔略上行再蜿蜒下降,腔末 平出,每段腔都做到"字繁腔清"。另一种阴平繁腔是"高 起低落",如:

"
$$\frac{1}{1}$$
 $\frac{2}{1}$ $\frac{$

《蝶恋花》第一场[西皮原板]

"重"字腔与前一例同,"千斤"二字也是"二阴同高平",但此例"斤"字腔高起低落。虽然前例用高腔,此例用平腔、但两例字音词义都很准确。

阴平单字繁腔大多低起而后逐渐上扬。如:

$$6 \cdot 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 0 \quad 4 \quad -3 \quad 5 \cdot 3 \quad 5 \cdot 1 \cdot 5 \quad -1$$

"国"字"阴出阳收"(说见后), "人"字前二音简 腔交待阳平腔格后面三逗,每一逗都可构成阳平繁腔腔格。

《蝶恋花》第一场[西皮原板]

手 迹

"迹"字重复简腔以形成繁腔,也常有用。

上声单字繁腔旋律基本进行方式是稍落,而后再上升。如:

《杨门女将》第五场[西皮导板]

$$\begin{array}{c|c}
\underline{2} & \underline{3} & \underline{?} & \underline{?} & \underline{?} \\
\underline{2} & \underline{1} & \underline{1} & \underline{?} & \underline{?} & \underline{6}
\end{array} \middle| \dots \dots$$

$$\begin{array}{c|c}
\underline{a} & \underline{a} & \underline{a}
\end{array}$$

《杨门女将》第八场[二黄导板]

$$\begin{array}{c|c}
\widehat{1} & 3 - | & \stackrel{1}{2} & \stackrel{35}{2} & \stackrel{2}{|} & \stackrel{2}{|} & 1 & 2 & 1 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 3 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{1} & 3 - | & 2 & 2 & 2 \\
\widehat{$$

[二黄原板]

上例二上相连,"同声同高",后"凛"字":"音出有稍下滑感,再出第二"을:"音。下例皆正格。

第二种方法叫"先字后腔"。即在需用加腔处,先在唱腔开始的地方交待清楚唱字的四声调值,而后再转入拖腔,这种情况多用在具有相对固定性质的尾腔或拖腔的前端。通常创腔口诀中有所谓"先出字、后行腔"、"头短尾长、头重尾轻"以及"字前腔后、紧字慢腔"等,都指的是这种用法。如:

《红色娘子军》第四场[二黄慢板]

2 2 5 6 |
$$\hat{1}$$
 - - - | $\hat{1}$ 3 2 3 $\hat{1}$ 7 6 $\hat{2}$ 6 5 6 $\hat{2}$ 7 6
 我的 心。

4 6 2 3 5 $\hat{5}$ 5 2 3 $\hat{4}$ 4 3 5 0 6 $\hat{1}$ 2 3 5

• $\hat{2}$ 2 1 3 5 6 1 | $\hat{5}$ 5 5 -

"心"阴平声,第一小节唱准高平腔,而后转入拖腔。 又如:

《红灯照》第四场[二黄散板]

"头"字阳平,在开始二音即交待清楚腔格,而后转入 尾腔。这种情况常出现在句尾或段尾,也可以用在中途转腔 处,这时在拖腔中对唱字声调都可不作严格要求。

"先字后腔"也出现在唱句中重要的唱字上,这时常打破原句格式把这一字腔拉长、放足。[摇板]、[散板]、[导板]这些散拍板式里用的比较多,上板的板式里 也 偶 有 运用。如:

《沙家浜》第二场[西皮原板]

$$\frac{2 \ \dot{1} \ \dot{5}}{\ddot{\beta}} \frac{\vec{3} \cdot \dot{5} \ \dot{3} \ \dot{2}}{\ddot{\eta}} | \vec{1} - - \vec{1} \ \dot{1} \cdot \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{6}} | \vec{5} \ (\ \dot{5} \ \dot{3} \ \dot{2} \)$$

$$\frac{\dot{1} \ 2 \ \dot{3} \ \dot{5}}{\ddot{\kappa}} | \frac{\dot{2} \ \dot{3}}{\ddot{\tau}_{0}}$$

$$\vec{7}_{0}$$

这种情况对语言四声调值的要求,都可以不太严格。

单字繁腔的处理,总的要求是"行腔转折随声韵,腔尽四声更分明"。但对于具有相对固定性质的尾腔和因感情表达的需要所附加的腔,腔字声调都可以不作严格的要求。

为不同调类的唱字配置繁腔,一般方法可以用四句话来概括。即:"阴声高平或转降,阳平低出新上扬,上声稍落转上滑,去声高起往下放。"

(3)变读与变调字音的声调处理

汉语有些字因运用场合不同,须念不同读音。有两种情况:一种是变换声调,另一种是读音和声调都变。因此,同一唱字声调变更时,所配唱腔也须随之而变。如:

第一种: 变换声调。

"担"字作动词如"担责任"、"承担", 读 阴 平 声 dan, 应配以阴平腔格。如

《杨门女将》第八场[西皮快板]

《红灯记》第五场[西皮原板]

"担"字作名词如"扁担","重担",读去声dan,应配以去声腔格。如:

《红灯记》第五场[西皮原板]

《柯山红日》[二黄散板]

《六号门》六场[二黄原板]

$$\begin{array}{c|c} \widehat{\underbrace{323}} & \stackrel{\stackrel{3}{\leftarrow}}{\stackrel{\stackrel{}{\leftarrow}}{\stackrel{}}} & \widehat{\underbrace{621}} \\ \widehat{+} & \widehat{\pi} & \underline{\cancel{1}} & \underline{\cancel{2346}} & 3 \\ \end{array}$$

后两例前一"担"字去声,后一"担"字阴平声。又如"难"字,可读阳平声nán,如"困难""为难"。

《洪湖赤卫队》[反二黄摇板]

《黛诺》[二黄慢板]

$$\frac{576 - 65}{256} = \frac{3}{52} = 3(272 | 3657) = \frac{6 \cdot 161}{36}$$

二例"难"字都是阳平腔格。 "难"也可读去声nàn,作名词用,如"灾难"。

《红灯照》第一场[西皮散板]

《六号门》[西皮原板]

前例用去声繁腔腔格。

第二种: 读音声调都变。如"血"既可以念 去 声 x uè (雪), 又可念上声 ·iě(写), 二者含意相同, 后者比较接近口语。一般给它配腔多用去声腔格。如:

《节振国》「二黄原板]

$$\frac{5}{2}$$
 $\underbrace{3 \cdot 5}_{\text{A}}$ $\underbrace{23}_{\text{A}}$ $\underbrace{5 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2}_{\text{A}} | \underbrace{1 \cdot 6}_{\text{A}} \overset{23}{\text{A}} \underbrace{2 \cdot 6}_{\text{A}} | 1$

但如《沙家浜》阿庆嫂念白: "牙也打出血来了?!"这个"血"字即应念作上声xiē。在一句唱词中出现两个"血"字,一般用法是一个"血"字作去声。另一个作上声。如:

《红灯记》第五场[二黄垛板]

此例前一个"血"字去声,后一个"血"字上声。

《 六号门》[西皮快板]

前一"血"字上声腔格,后一"血"字去声腔格。

在普通话里有些字如"一、七、八、不"等字,它们的四声调值往往是根据它们在句中的位置,或相邻的前后字的声调而变化的。如"一"字可以有四种声调:

第一种:单说或用在句末念阴平,如"始终如一"即是,这种用法在京剧唱腔一时还未有典型用例。

第二种: 在去声或轻声前念阳平,如"一个人"、"一错再错"等即是。配腔例:

《黛诺》 [南梆子]
$$(1) \frac{72}{72} \frac{7}{6} \frac{1}{6} \frac{1}{5} \frac{1}{6} \frac{$$

这二例"月、片"。二字都是去声字,"一"字配阳平繁 腔腔格。

第3种. 在阴平、阳平、上声字前念去声。如"一天"、"一年"、"一晚"等都是,配腔例.

《红灯照》第四场[二黄原板]

"颗"字阴平声,"一"配去声腔格。

《节振国》第一场[二黄原板]

"想"字上声。"一"字配去声腔格。

第四种:夹在中间念轻声,如"看一看"、"想一想"等。

配腔例:

《红色娘子军》第四场[二黄原板]

"一"字虽应轻读, 腔中并配置在弱拍, 但配以去声腔格, 仍不典型。如下例"一"字轻读, 配以短、弱腔, 则较为典型。

其它如:"七、八、不"等字也有二种或三种"变调"(字调变化),也须按实际读音各配以不同声调的腔格。

4、声调处理的其他方法

为了更准确地刻化人物音乐形象,并调正唱字的读音,还有一些具体方法,分述如后;

第一种。变换唱腔

在设计唱腔的过程中,可以适当变换或调整某些片断旋律,使它逐渐达到意正、音准与腔圆。如《沙家浜》第六场阿庆嫂唱"他们是革命的宝贵财产"一句,就曾作过多次的改动。如:

(1)1964年谱式

(2)1965年8月上海出版谱式

$$\frac{2}{1 \cdot 1}$$
 $\frac{1}{1 \cdot 1}$ $\frac{1}{1 \cdot 1}$

这二例改动有两个方面;一是(2)例调正了(1)例某些字的声调。(2)例"是、命、贵"等去声字,用增装饰音方法把声调调正。另一方面是增加了一些小腔,使后者旋律更圆顺好唱。(2)例仅是对(1)例作了一些修饰性的加工,旋律骨架较少变动。在以后的演出中又有两次改动:

$$\frac{2}{2} \underbrace{1 \cdot 1}_{0} \underbrace{1 \cdot 561}_{1} \underbrace{1 \cdot 561}_{1} \underbrace{1 \cdot 561}_{1} \underbrace{1 \cdot 565}_{1} \underbrace{1 \cdot 27}_{r}$$

(3)例唱字第二逗改为"革命的",唱字改变,腔也随之而变。"闹"字去声,"革"字阳平,故唱腔旋律也随之变更。

$$\frac{4}{4}$$
 $\stackrel{\stackrel{\cdot}{=}}{=}$ \stackrel

$$\frac{2}{2}$$
 7 6 5 5 3 5 6 1 5 6 $\frac{2}{2}$ i -1 (6 5 6) 命 的 $\frac{5}{2}$ 3 (5 6 7 6 5) $\frac{5}{2}$ 6 1 5 6 $\frac{6}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 贵

前三例都是[二黄原板],此例改作[快三眼],使慢板有一比较好的过渡;此例把"贵"和"产"字尾腔截短,使语气有所加重;此例还纠正了一些字的读音,如"产"字(1)例用阴平腔,(2)(3)例读音接近"湖广","贵"字前三例都接近"湖广音",这二字腔在(4)例里都作了更改。

从以上四例对比中可以见到唱腔内容表达唱字四声调值 的准确性,须从反复修改,逐渐变更唱腔旋律的某些细部来 求得。

第二种:增添小腔

从上面四例看,增添装饰音也是解决"字音正"的重要方法之一。装饰小腔的运用规律约有以下几条。

(一)阳平字腔:

(1)阳平字处于单音或下行旋律中,在腔前加下倚音。如:

"娘、竹"二字阳平声单音腔,为防止成阴平字腔,腔 前各增加一个下倚音。

"如、儿"二字阳平,旋律下行,音前各加下倚音。

(2)阳平字腔与前一阴平字旋律同高时,也往往须加下倚音。如:

"情、门"二字前的"深、登"是阴平字,阳平腔加下倚音。

(3)两个阳平字相连,"二阳一作阴",用法和阴阳相连同。

(4)阳平字如接前面比较高的腔,加一个上颤音(波音),字音可以更加准确一些,如:

- (二)去声字腔:
- (1)去声字简腔,多在腔前加一个上倚音。如:

(2)去声字在旋律中途加上倚音,可以使语气有所加强、字音有所突出。如:

$$\frac{\hat{2} \mid \hat{2} \mid \hat{5} \mid \hat{3} \mid \hat{3} \mid \hat{2} \mid \hat{2} \mid \hat{1} \mid \hat{1} \mid \hat{1}}{3}$$
我
 $\frac{3}{3} \cdot 3 \cdot (2 \mid 2) \cdot \hat{3} \cdot 2 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 5 \cdot 7 \mid \frac{7}{6} \cdot \frac{6}{6} \cdot \frac{1}{6} \cdot 6 \cdot 5 \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{6} \cdot \frac{1}{6$

"照、幼"二字腔,除本身是下趋的去声腔格外,由于增加了上倚音,使字音更为准确。

(3)两个去声字相连,可以用上倚音调节,使唱腔旋律更有变化。如:

"大"字加上倚音, "事"字沿前字旋律顺势下行,两字字音都准确,又有变化。

(三)上声字腔:

(1)上声字腔作折线上行的,腔前往往加一个倚音。如:

"阜、女、有"三字上声,唱腔旋律都上行,腔前各加一个上倚音。

(2)上声字腔作折线下行的,腔前可加下倚音或上滑音。如:

"胆"字上声,上例用上滑音,下例用下倚音,二例旋律皆下趋,加装饰音字音更准确。

(三)阴平字腔:

(1)阴平字调是高平腔,有时为了加强语气,或分清 前后两个阴平字音,也常在腔前加上倚音。如:

$$\frac{2}{2} - \frac{2}{3} = \frac{2$$

上两例为突出阴平声"飞、冤",各加上倚音。又如:

$$\frac{3}{2}$$
 $\frac{2}{21}$ 5— $\frac{6}{5}$ 5 · 6 7 2 $\frac{3}{2}$ 2 6 6— $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ 2 6 6— $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{$

"刀光"、"爹爹"二阴平字相连,用上倚音分清两字读音。

京剧唱腔旋律加装饰小腔的可能性很多,大多是为了使音乐形象鲜明,在不宜变动唱腔旋律的情况下,用以调正唱词字音。小腔的增添,也是随唱词四声调值高低升降机动运用的。

第三种: 阴阳变调

在字腔处理中,上、下句的最后一字(即"落脚字"), 为了保持结束到规定的终止音上,阴平字用阳平腔格,或阳平字用阴平腔格,这种情况叫"阴阳变调",不算"倒字"。

"阴平正调"和"阳平正调",例已见"单字简腔的声调处理"和"单字繁腔的声调处理"二节中,下将阴平和阳平变调举例说明如下:

"关"字阴平声用阳平腔格,这是"阴平变调"。

"疑"字阳平声用阴平腔格,这是"阳平变调"。 第四种:先倒后正

由于腔的起始部分不能听出字音全貌,渐形成"先倒后正"的字腔处理法,多用在繁音腔中、方法有两种。

一种是"阴出阳收",阳平字安腔,在腔的开始部分用阴平腔,尔后再低落、上扬,交待清楚阳平腔格。如:

$$\widehat{5} \cdot 35356 \widehat{1} \widehat{1} - \widehat{6} - \widehat{1} - \widehat{1}$$
满 天涯,
$$076 \cdot 767 \stackrel{\lor}{|} \widehat{2} - \widehat{2} - \widehat{2}032 \widehat{2} \widehat{1} \cdot 3235 \widehat{5}$$
也觉 甜。
$$\widehat{5} \cdot 27 \quad 6 \cdot 75 \quad 60 \quad \widehat{1} \quad \widehat{2} \cdot 5 - \widehat{5} \dots \dots$$

"阴出阳收"以两个阳平字相连用得比较多,可以用于 前一字,也可以用于后一字,下一例即后一字用"阴出阳 收"。

另一种是"变调还韵",即字腔开始部分用其它调类腔格,后部分字音才正,也是阳平字调的一和变通处理方法。如:

"旁、狼"二阳平字,开始部分用去声腔格,在收腔的部分阳平字音才正。

除以上四种方法外,还有所谓"移动字位、呆板活唱"、"变更唱字、换字正腔"和"腔顺字倒、字正腔拗"等等。

在京剧唱腔中,基本唱字的节拍和节奏位置 常 是 固 定 的,有时为了使唱字字音能唱正,适当调整字位, 这 就 是 "呆板活唱",也就是说唱字板位虽然固定,但唱起来却可以 灵活运用。

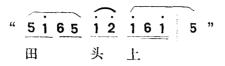
 "变更唱字,换字正腔",也是过去常用的方法。如:

 5 i 6 5 1 2 1 6 1 5 1 5 1 6 5 地 周 .

"天、地"二字倒,更正方式

有二:一是"以腔就字",即改变唱腔旋律,使之与字的调值吻合。将上例改写作:

字音即可调正。另一种叫"以字就腔",即改换适应原腔调值的字,使得腔与字的调值一致。如上例旋律不动,把词改作:



字音也可以调正。这两种方法都是从字与腔的结合方面,力求做到"字准腔顺"的具体处理方法,其前提条件还应服从于戏剧内容的表达,与音乐形象的塑造。

从上述几个部分来看,处理字腔关系,大致不外乎:变换唱腔——以腔就字;变更唱字——以字就腔和变更字位——呆板活唱等三个方面。而在考虑字腔处理前,更须反复考虑的应是:"吃透词义、读正字音、古为今用、推陈出新"。

(原载《语言与音乐》,人民音乐出版社1983年版)

略谈京剧唱念的吐字、过韵、归音

杨振淇

京剧唱念的吐字、过韵、归音,要求把字音分析成字头(声母,或声母连带韵头)、字腹(即韵腹)、字尾(即韵 尾)。"字有头、腹、尾,音有发、放、收(即吐字、过韵、归音)",它们的对应关系是:吐字在字头,过韵在字腹,归音在字尾。下面分别讨论之。

吐 字

字音始出,首先就是字头,字头的发音是吐字清楚的前提,是口齿清晰的保证。"欲正五音,而不于舌唇齿牙喉处着力,其音必不真","欲辨真音,先学口法,口法真无不真矣"。

前人讲"正五音"(舌、唇、齿、牙、喉)"学口法",说的是声母的发音部位和方法。例如念"大堂"的"堂"字,字头是字母 t(特),发音时首先要定好受阻部位。用舌尖紧抵住齿龈阻住气息,然后用气弹开,这就发出了t(特)音,不至与别的声音相混。

吐字要注意口型。"呼字十分真,则其形自从",不仅 声母不同的字头口形不同,即使声母相同的字头,口型也有 差别。例如"团"、"堂"二字,声母都是t(特),但 "团"(tuān)字吐字时,嘴唇呈圆形,而"堂"字吐字时 嘴唇则较自然。这是因为"团"字的字头除声母 t (特)音外,还包括韵头 u (乌),即 tu (秃)才是"团"字的字头。韵头u (乌)与声母 t (特)紧密相连,发音时用u(乌)音解除声母 t (特)的阻碍,所以 t 音未出,嘴唇已成圆形。这就是我们把声母与韵头相拼之"声介合母"称为字头的原因。至于"堂"(táng)字,没有韵头,则声母即为字头。

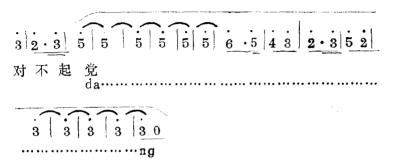
一些无字头的字,如阿(ā)、安(ān)、爱(ài)、昂(áng)、欧(ou)、鹅(ē)、儿(ér)、恩(ēn)等开口便是字腹a、o、e,他们的吐字与过韵合而为一,唱念时要注意与其前一个字"划断",切忌连绵不断造成吐字不清。例如"骄傲"二字相连,必得"骄"(jiāo)字归到o(实际是u)音之后再起"傲"(ào)字。又如京剧《智取威虎山》中杨子荣唱"更激起我斗志昂扬"的"昂"字,必得"志"字归音之后,再开口唱"昂"字。

至于无声母而有韵头的字,如"扬、威、远"等,它们的韵头(i衣、u乌、ü迂)便是字头。这类字的吐字也应注意与前一字"划断"。

过 韵

"出字之后,再有工尺(曲谱)则作腔","引长其声,即属公共之响"(即共鸣),这就是过韵,说的是在唱念中,尤其在行腔中,充分发挥字腹的共鸣作用。不言而喻,声母一瞬即逝,韵头与声母紧密相连构成字头,字尾仅完成归音,能充分发挥共鸣作用的是字腹。从发音时间的久暂和音量的大小,可以把字音形象地比喻为枣核形。头尾短而小,字腹长而大。"腔调悠扬转折"、"声调(即腔调)

明爽,全系腹音"。所谓"腔圆",即演员唱的 洪亮、圆润、悠扬、婉转(观众有时"叫好")多是在过 韵上下 工夫。例如杨子荣在"胸有朝阳"一段二黄原板中唱:"这情报,送不出……对不起人民对不起党"一句"党"字的 拖腔。



充分发挥了"党"字字腹 a 的共鸣作用,表现了杨子荣胸有 朝阳坚决完成任务的决心。这就要求在过韵时要把字腹的舌位搞准、口形适度。如果说写诗、作词可以按"十三辙"用 韵,可是唱念,尤其是行腔中的拖腔,却要求演员对三十多个韵母逐一加以辨析,喊嗓、吊嗓时要自觉地、科学地针对 自己发音的优缺点勤学苦练,,使过韵时"虽十转百转,而本音始终一线",注意"字为主"而"腔为宾","使人字字可辨","凿凿然知为某字"。

归 音

过韵之后便是归音,归音在字尾,要"守之有力"。"当本字之气将尽,而他字之音将发","必须加意扣住……不但本字清真,即下字之头亦得另起峰峦",切忌"自恃喉音洪亮,纵情使去",使仅有上半字而无下半字。

第一类,有字尾的字。普通话韵尾有i衣、u乌(o实际上也是u)、n(人辰、言前辙的诸韵尾)、ng(江阳、中东辙的诸韵尾)。要归准这几种尾音,关键在掌握好舌位和唇形的变化。一是要在字腹共鸣之后(在唱段中根据行腔板眼的要求)适时归音,一是要根据字尾的发音要求归准舌位。

这类归音也是共鸣问题。字尾的共鸣虽不及字腹那么相对响亮,但i衣、u乌是元音,n、ng是浊辅音,发音时声带都振动,因此都有共鸣。n、ug都以明显的鼻音共鸣为其特征。有的演员善于运用鼻腔共鸣,因此将归音稍提前,拖腔由字腹共鸣转入鼻音字尾共鸣,至乐谱节拍完成为止。例如京剧《海港》中扮演方海珍的演员唱"这才是革命者伟大的胸怀"一句中"命"(ming)"胸"(xiōng)二字的鼻音韵尾共鸣,十分明显。

一个带鼻音韵尾的字,在唱段里拖腔时,有时因为曲谱中夹有一个或几个"过门"或休止符,这个字的归音则出现收而又放、放而又收、几起几落的现象。例如《智取威虎山》中李勇奇唱"今日事却叫人难消疑云"一句中"云"(yún)字的拖腔,就是这种情况:

$$\frac{2(3 17)60}{\cancel{5}}$$
60 6 --- 66 5 · 6 5 3 2 --- $\cancel{5}$ $\cancel{5}$

这一拖腔把李勇奇心头的一团疑云, 维妙维肖地表现出来了。

传统戏《监酒令》里刘璋唱的一段二黄慢板"站在金水桥举目观望"的"望"(wàng)字的拖腔也是几起几落。

第二类, 无字尾的字。这一类字, 止音即归音。应注意的一点是: 行腔板数完满之前, 要保持舌位与唇形不变。否则归音不准, 造成误解。

我们讨论京剧唱念的吐字、过韵、归音,目的是为了自觉地"吐字清楚"达到"字正腔圆"。

唱念"以清朗为主", "然有声极响亮,而人乃不知为何语者,何也?此交待不明也。何为交待?一字之音必有首、腹、尾,必首、腹、尾已尽,然后再出一字,则字字清楚",使人听了"无不知其何字,虽丝竹(即管弦)杂和不能夺而乱之"。否则, "一字之音未尽,或已尽而未收足,或收足而于交界之处未能划断,或划断而下字之头未能矫然(正确吐字),皆为交待不清"使听者只闻其声,不辨其字,使"丝竹亦难合和"。

准确、清晰、生动地唱念,即把唱词念白的每一个字、每一句话送到观众、听众的耳朵里,使之受到启发和感染,是每个京剧演员的天职。所以京剧唱念的吐字、过韵、归音确实值得重视与探讨。

注:引文见傅惜华校辑《古典戏曲声乐论著丛编》。

原载《戏曲艺术》1980年第二期

论戏曲音乐

何为

一、戏曲与音乐

中国戏曲的来源,是三种不同的艺术形式的 综合。即古代的歌舞、说唱与滑稽戏。当这三种艺术形式各自独立存在时,还不曾形成戏曲。当它们汇合在一起后,就形成了一种把歌唱、舞蹈、念白、戏剧表演融为一体的戏曲。这个汇合过程,是歌舞、说唱的表演逐渐戏剧化,而戏剧表演又逐渐歌舞化的过程。由此可见,中国戏曲在形成之初。戏剧与音乐就不可分割地结合在一起了。

中国最古老的两种戏曲,宋代的南戏与元代的杂剧,都是用歌曲演唱的,这就形成了两种戏曲声腔,即南曲与北曲。南北曲的进一步演变,便是明代南曲四大声腔的出现,即海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔,它们是南曲与各地民间音乐相结合的产物。四大声腔的互相竞争与消长,促进了明清两代戏曲的繁荣。在这以后出现的梆子与皮黄,又是作为两支新的戏曲声腔兴起的。这种新声是民间音乐的发展结果。它们又陆续繁衍出许多新的剧种,为中国戏曲的发展开创了新的局面,影响和推动着近代许多地方戏曲剧种的产生。这说明,戏曲发展的每一进程,都与戏曲音乐的发展直接相关

联,历史上每一剧种的形成,又总以某一声腔的兴起、变迁为标志。

中国戏曲的剧种众多,各个剧种又有不同的艺术风格。 无论是典雅如幽兰的昆曲,还是被誊为南国红豆的粤剧,以 及田园牧歌式的花鼓戏,高亢激越的梆子,低回 委 婉 的 越 剧,在风格上均各不相同,绰约多姿。这些风格色彩上的差 异在那里?首先在于音乐。

人们常说中国戏曲是一种综合艺术。因为它 包含 有文学、音乐、表演、美术等各种成分。但当它们进入 戏曲 以后,就直接或间接地与音乐发生关系。

就以戏曲的文学而论,它的艺术结构方法不同于话剧,就因为它是与戏曲音乐的结构相联系、相适应的。戏曲的文学需要有唱词,而唱词就是一种与音乐相联系的文学形式。即使是戏曲的念白,也不同于话剧的台词。因为戏曲念白除需具备性格化、动作性等条件外,也还要求它具有音乐性。读起来美听,并且能与音乐相配合。

戏曲剧本的结构形式曾经历过一番演变。从南北曲开始到昆曲、高腔,剧本的结构形式是长短句的曲牌为基础构成的分出(折)形式。但自从梆子、皮黄出现以后,剧本的结构形式却变为以七言或十言的上下句为基础构成的分场形式了。何以会有这种变化呢?这也是与戏曲音乐的发展相适应的,因为戏曲音乐的结构形式也发生了一个重要变化,由早先的"曲牌联套"体演变为"板式变化"体了。前者是以一支支完整的曲牌作为音乐结构的基础,而后者的结构基础则是互相对称的上下乐句。

我们再看戏曲的表演艺术。戏曲表演要运用唱、念、

做、打诸种艺术手段,这每一种手段都与音乐有不可分离的 关系。唱,本来就是一种音乐的表演手段,这自不待说。念 白虽不是歌唱,却要有音乐性,要求它在声调上、节奏上有 抑扬、有顿挫、能与歌唱相协调。至于做功、武打,这都属 于形体动作,但戏曲舞台上的形体动作又不是生活动作的直 接模仿,而具有舞蹈性,是强烈的、夸张的、富于节奏感 的,因此这种形体动作又与音乐紧密地结合在一起,融化于 音乐的节奏之中。传统戏曲表演要求演员熟悉锣鼓经,身段 动作要与锣鼓经合拍,熟练的演员离开锣鼓的配合就觉得无 法动作,情绪无从发挥,也就是这个道理。

唱、念、做、打这四种手段各有不同的特性。在这些手段之间,音乐是一个联系的纽带,通过音乐的节奏,起着统一与协调的作用。同时,戏剧的进行要讲舞台节奏,戏剧的情节和情绪的发展变化,以及戏剧矛盾的起伏跌宕,需要通过或强或弱,或张或驰的舞台节奏来体现。不仅一出戏中场与场之间要有这种变化,即使某一段表演或某一段唱腔之中,在节奏、速度上也需有种种不同的变化。这一切又是通过音乐来体现、来调节的,音乐把全剧的节奏统一贯串起来。

我们正是从这个意义上,说戏曲是一种音乐的戏剧。因为音乐是整个戏曲艺术不可缺少的构成要素,它渗透于、贯串于戏曲艺术的各个方面。

二、戏曲音乐的特性

戏曲音乐是一种戏剧性的音乐。 戏曲音乐,无论是声乐或器乐,都是作为戏剧性的表现 手段而出现的、戏曲舞台上的独唱与音乐会的独唱有什么不 同?后者是以独唱演员的身份与观众见面。而前者则是以剧 中人的身份进行表演。因此、戏曲舞台上的演唱能不能达到 感人的程度,作为剧中人的独唱能不能使观众信服,除了感 情饱满与技巧纯熟这样的要求外、更重要的还在干能否体现 剧中人物的感情特征,性格特征。对独唱歌曲、室内乐或交 响乐的创作或表演,人们不会提出这种要求,因为它们所担 负的不是这样一种创造任务。但对戏剧性的音乐来说,这一 点要求, 却很严格, 因为这正是它所要完成的创造任务, 不 如此它便不成其为戏剧音乐了。传统戏曲有很多脍炙人口的 唱腔, 这些唱腔往往是具有深刻感人的力量, 使听众为之振 奋, 为之泪下, 因而能久唱而不衰, 其成功的原因何在? 除 了因其旋律的优美动听外, 还在于它通过动人的旋律表达了 深切的感情,而这种感情又是从剧中人内心抒发出来的,因 而也是富有性格特征的,这就告诉我们,戏曲音乐有这样一 种特性: 它是创造人物形象的, 因而也必须是性格化的。也 就是说, 戏曲音乐从创作(这种创作, 传统称为谱曲, 俗称 创腔)到演唱,必须达到性格化的要求。

戏剧必须有情节、而情节又是由各种各样的矛盾构成的,人物性格必须在情节、矛盾的发展之中体现。因此,戏曲音乐又不能孤立地以某一段唱腔来揭示人物性格,也不能以多首抒情歌曲的组合为满足。它又有另一特性:必须表现戏剧情节和戏剧矛盾的起伏与发展,表现各种人物之间的性格冲突。如果戏曲音乐不能紧紧围绕戏剧的情节而展开,就会失去它作为戏剧性音乐的性质,再美好的音乐在戏剧中也就会变得毫无意义。当然,要求戏曲音乐用音符去描写事物

的外部形状或叙述事件过程,那是荒谬的,是不可能达到的。但是,音乐的特长却在于它富有情绪感染力,而且,由于音乐所具有的运动的特性,它可以通过速度的快慢、节奏的缓急、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式与调性色彩的变异等等手段,来造成不同的感情气氛,从而显示戏剧情节的发展起伏和对比。这就是说,戏曲音乐可以表现戏剧情节与矛盾的变化发展,不过却是通过音乐所特有的方式来进行。

为此,戏曲音乐就形成了它特有的一套戏剧化的结构形式与表现方法。例如,我们在戏曲音乐中常见的板式变化(如:慢板、原板、快板、等诸种板式的转换),曲牌变化(各种曲牌互相联结成套),声腔变化(如:西皮转为二黄,北曲转为南曲),调式调性的变化(如:正调转为反调,欢音变为苦音),以及音色的变化(各种行当的不同唱法,各种乐器的配置与组合)等等方法,便都是为了上述戏剧性的要求而运用的。

戏曲音乐还有一种特性,就是与戏剧表演直接相结合。虽然,用音乐来配合舞台表演的并不只限于戏曲,话剧,乃至杂技表演也往往配以音乐。但它们仍然不同于戏曲音乐,因为它们并不直接与表演动作相结合。话剧的音乐只是作为一种渲染气氛的辅助手段而用,杂技表演的音乐则只是作为一种衬托出现。它们的表演动作与音乐之间并无必然的联系。但是,由于戏曲表演的特殊形式,使它成为一种音乐化了的戏剧表演,无论是念白、动作,都需要有一定的节奏感或韵律美。比如念白,戏曲的念白无论是韵白或方言土白,除讲究音调的抑扬与节奏的铿锵外,语气、速度也都很注意

音乐性。表演的身段、台步,又十分注重形体的美。在运动时,它是一系列优美的舞姿的结合,静止时则具有雕塑式的造型美。这种特点,对音乐与表演两者都提出了要求,要它们直接结合,融为一体。表演动作必须融化在音乐的节奏和气氛之中,而音乐则必须适应表演动作的要求,提供这样的条件,足以使表演动作能籍此得到充分的发挥。

此外, 我们在戏曲的舞台处理上还看到这样的特点, 虚 与实的结合、时间与空间的变化, 是十分灵活自由的。四个 龙套可以代表千军万马,一个园场可以表示长途跋涉,这种 特点, 使得戏曲舞台上很少用实物布景, 即令在某种特定情 景下非用实物不可、也往往只作一种点缀性的或象征性的表 示。那么,戏曲舞台上如何表现环境的真实,使空旷的舞台 具有环境的真实感呢?这就又对音乐提出了要求,要它担负 起描写环境, 点染气氛的任务。用音乐来造成一定的气氛, 配合演员的表演动作, 去感染观众, 去激发观众的想象力, 使观众在想象中树立起环境的真实感。空空的舞台没有水, 也没有船, 但是从音乐所造成的气氛和演员的表演动作中, 观众却可以感受到这是一叶小舟在波涛汹涌的江上疾驶。舞 台上只有简陋的桌椅陈设、但是通过音乐的渲染与衙役们的 吆喝,却令人感到公堂的森严气氛;同一舞台画面,环境并 没有变化,但通过音乐的暗示,人们却可以明显地感觉到时 间已由三更半夜转为五鼓黎明……, 这一切时间的变化. 都 有赖于音乐的表现,而演员的表演,就在音乐所造成的环境 气氛中进行。

从戏曲音乐的这些特性看来,人们也许会产生这样的印象:较之其它许多非戏剧性音乐来,戏曲音乐似乎不很自

由,它要受戏剧的许多制约。是的、情况正是这样。不过, 戏曲音乐的特长,它独特的表现力,却也正在这里。

三、戏曲音乐的民间性与程式性

戏曲音乐的民间性在本质上是属于民间音乐的范畴,这种属性,使它与歌剧交响乐等等专业音乐有明显的区别。虽然,作为一种戏剧性的音乐来说,戏曲音乐已拥有相当高度的专业技巧了,这些技巧不经过长期的专业训练是难以掌握的。但它仍然是民间音乐。因为它仍然带有民间音乐的若干特征。

第一是它的群众性。戏曲音乐植根于民间,有深厚的群众基础。它的音调,它的表现形式与表现方法,人民群众是感到熟悉、亲切的,通俗而又易解。它与各地的方言语音、与各地民间音乐都有着极为密切的联系。它在长期发展过程中,又不断从各种形式的民间音乐中吸取新的养分,充实自己的生命力,因而又带有浓厚的乡土气息。这是它能让群众感到亲切易懂的重要条件。

第二是它创作的集体性。某一个剧种的音乐,不是由某一作曲家创作出来的,而是民间音乐长期发展的产物。是世世代代人民群众的集体创造。它在从这一地至那一地、从上一代至下一代的流传过程中,曾有无数的无名作曲家参与创作、加工、润色,因而能随时代的变迁而不断发展丰富。流传至今的戏曲音乐,乃是经过无数人加工创作的成果,它凝聚了世代人民群众集体的创造智慧。

第三是它的可变性。历史上的戏曲音乐是通过口头传唱 而流传下来,又通过口头传唱而不断衍变。口头流传的音乐 是不固定的,当某一首曲调由这一人传至那一人,由这一地传至另一地时,由于各人的条件(嗓音、生活经历、艺术个性等等)不同,方言语音不同,总是会发生若干变异。这种可变性,使得不同的地区会产生风格不同的声腔,同一支声腔可以演变为不同风格的剧种,同一剧种的唱腔又可以形成为不同风格的艺术流派。传统的戏曲音乐,便是按照民间音乐的这种演变方式,不断发展变化的。

第四是一度创作与二度创作的一体性,音乐艺术从创作到表演,需要经历两个创造过程,即作曲的过程(一度创作)与演唱(或演奏)的过程(二度创作),但在历史上,戏曲音乐的这两种创作过程是合而为一的,因为在民间的音乐活动中,演唱家同时也是作曲家。演唱家按传统曲调进行演唱时,总要对传统曲调进行加工处理,这种加工即使是即兴的,却往往也包含着作曲的成份。因此,戏曲的演唱者同时也兼负着作曲的任务,演唱中处理唱腔的方法与技巧,往往包含着朴素的作曲法在内。

由于这种民间性的特点,也就决定了戏曲音乐的另一特性,即它的程式性。

什么是程式?我们可以给它下这样的定义:程式是一种形式上和技术上的规范;也是前人进行艺术创造时所积累的成果。又是后人进行新的艺术创造时所赖以继承运用的手段。戏曲音乐的程式包括哪些内容呢?凡属传统的唱腔、曲牌、锣鼓点,以及它们的表现形式与组合方法,均可视为程式。

那么,戏曲音乐为什么必须把这些传统的表现形式作为程式加以运用呢?这是由于如下原因:一、这些传统的唱

腔、曲牌、锣鼓点等表现形式,在长期的发展中已经形成为某一声腔,某一剧种的艺术表现手段。每个声腔、剧种都有其独特风格,上述这些表现形式,对这种独特风格的形成起着重要作用。第二,这些表现形式的组合方法和运用方法,积累了前人丰富的艺术经验与艺术技巧。戏曲音乐的创作,是不能离开这些经验技巧的。由于这种种原因,作为民间艺术的戏曲音乐,它的创作方式不是抛开传统另创新的主题,而是在传统唱腔及其表现形式的基础上不断创新。而且,这些程式在长期的艺术实践中,不断丰富完善,经受了时间的考验,证明它们是具有一定的表现功能的。

程式的运用,有一定的法则,这是基于逻辑性的要求。 不同的声腔,不同的扇种,往往有各不相同的程式。就以乐 句的结构形式来说, 京剧中二黄的乐句结构规律为"板起板 落",在西皮则为"眼起板落"。这种差别,是区别二黄与 西皮两种声腔的标志之一。但不论"板起"或"眼起",同 样必须"板落",即每句唱词的末一字必须出现在强拍位 置。这种规律,又是由语言的节奏规律决定的。上下句也是 一种程式。上下两句必须有严格的区分。需要以各不相同的 结束音来表示, 上句的结束常用非调式主音, 而下句的结束 音必用调式主音。这是为了明确调式关系, 以结束音的稳定 与不稳定,来构成乐段的终止与半终止,从而显示上下句的 对比关系。锣鼓的运用也有一套程式。[导板]的开唱锣鼓 必用[导板头]而不能用其它,[慢板]开唱锣鼓必用[夺 头]而不能用[急急风], [快板]可以用[紧锤]或[闪 锤]或[风点头]开唱,却不能用[慢长锤]。为什么必须 如此?这是为了求得节奏上的协调,否则是必会造成节奏混 乱。程式的这种严格性, 乃是基于音乐逻辑性的要求。

程式是进行形象创造的手段,程式本身却不等于艺术形象。因此,程式在具体运用时,由于形象创造的需要,并在不违反音乐逻辑的前提下,程式又有其灵活性与可变性。曲牌,这是一种程式。但同一支曲牌,用于不同的戏,表现不同的人物,咏唱不同的唱词时,唱腔上可以作完全不同的处理。因此,同一支曲牌可以演变为多首不同的曲调。板式电是一种程式。但同一板式用于不同的场面,也可以有完全不同的创造。同为慢板,唱腔却往往各不相同,色彩殊异。在上下句的程式中,上句结束音的可变性较小,通常只限可引式主音。但在特殊情况下,出于情感表现,形象刻画的转移,从而丰富了调性的色彩变化。由此可见,戏曲音乐的程式又不是凝固不变的,只要掌握其内在规律,严格的程式又不是凝固不变的,只要掌握其内在规律,严格的程式又可以运用的很灵活。

民间性与程式性,是戏曲音乐的基本特征。但戏曲音乐并不因此而降低了它的专业水平与美学意义。相反,这种音乐的审美价值就在于。它创造了一种运用传统程式刻划艺术形象的方法与技巧。

四、戏曲音乐的形成与发展

戏曲音乐是由民间音乐发展起来的。它的来源有二:一是民间歌舞,一是说唱音乐。当这两种民间音乐发展到一定的阶段,具备一定的条件时,就会演变为戏曲音乐。这是它的基本发展规律。

中国最早的两支戏曲声腔,是宋、元、明三代的南曲和北曲。北曲是元代杂剧所用的音乐,它的直接来源是诸宫调,这是流行于宋、金两代的说唱音乐。南曲是南宋时开始出现的南戏所用的音乐,它来源于民歌,最初是南宋时期东南沿海一带的民间歌舞。由民歌或说唱到戏曲,这样一个演变过程,从历史上延续到现在。近代、现代出现的许多戏曲剧种,也仍然是按这两条途径发展而来。例如河南的曲子变为曲剧,山东的坐唱扬琴变为吕剧,江南各地的滩簧分别形成为沪剧、扬剧、苏剧、甬剧等剧种,便都是说唱音乐转化为戏曲的例证。湖南花鼓戏,安徽黄梅戏,江西采茶戏,以及北方各省的秧欢戏,则又是从民间歌舞基础上演变为戏曲的剧种。几乎所有剧种的形成,都经历了这样的演变过程。

民间歌舞或说唱音乐演变为戏曲音乐,这是民间音乐逐步戏剧化的结果。因为戏剧性的音乐必须兼有两种功能,既要有抒情性又要有叙事性。抒情性是用以表现人物的内心感情、刻画人物形象所必须的手段,叙事性则用以表现语言、美化语言,是交待情节、表现戏剧矛盾所不可少的。戏剧性的音乐,倘不善于叙事,全篇只是单一的抒情曲调的组合,在情绪上就会缺少变化起伏,难以表现复杂的戏剧的场面,但反过来说,倘不善于抒情,全剧只是多首叙事性曲调的铺陈,则又会陷于单调乏味,缺少感人的情感力量。所以对戏剧性音乐来说,抒情性与叙事情两种功能必须兼有,二者缺一不可。所谓音乐的戏剧性,就是基于抒情性与叙事性的结合。

戏曲音乐不同于单纯的抒情歌曲或叙事歌曲, 其区别也正在这里。

民间歌舞的基础是民歌。民歌的特点往往是形式短小,情感真挚,以淳朴的抒情性见长。当民间歌舞小戏以一曲重复或多曲组合的形式来反映民间生活题材时,它是亲切动人的,有浓厚的乡土气息。但是当这种音乐用来表现 人物 众多,情节复杂、矛盾尖锐的大型戏剧故事时,却又感到力不胜任。因为形式短小、旋律单纯的民歌,究竟难以达到性格化的高度,也难以表现复杂的戏剧矛盾。因此,仅靠民歌组合,还不能构成音乐的戏剧性。当民歌向戏曲音乐演变时,它必须经历一番戏剧化的加工提高过程。

说唱音乐是在民歌基础上提高了的艺术。它的特点是长于叙事,善于运用音乐的手段来表现语言、咏叙长篇故事。 当说唱音乐运用朗诵性的曲调来咏唱巨大的场景、众多的人物、和复杂的情节时,它是绘声绘色的,有很强的表现力。 在语言的音乐性和音乐的叙事性上,说唱音乐积累了丰富的经验。但说唱音乐也有它的局限。当以说唱音乐来敷演戏剧故事时,它的叙事部分绰有余力,而抒情的部分就感到不足了,不能完全适应戏剧性的要求。因此,单纯的说唱音乐也还不能成其为戏剧音乐,它还需要有戏剧化的加工丰富过程。

由民间音乐向戏曲音乐演变,就是这样不断加工提高的过程。即使是已经形成为戏曲剧种以后,这个加工过程也还在继续。若是从整体上说,戏曲音乐是一种兼有抒情与叙事两种功能的戏剧性音乐。但就个别剧种而言,并非所有剧种在戏剧化上都达到了同样的高度,这就是为什么有些剧种在艺术上较为成熟,有些剧种在艺术上尚待发展提高的原因。

戏曲音乐在发展中为提高自己的戏剧水平,曾采用过两

种方法。一种方法是大量增加曲调,从各个方面吸收新的曲调,以丰富自己的表现力。这种方法从南北曲就开始采用了,在戏曲形成后的几百年里它曾是唯一的方法。北曲所用的曲调有三百多首。南曲所用的曲调有五百多首。以后发展到昆曲时代,它把南北曲融合在一起,并又增加了许多曲调,总数竟达两千多首。这里既有字少声多、旋律性强的抒情曲调,也有字多声少、朗诵性强的叙事曲调,两种性能兼有。在音乐风格上,既有典雅端庄的传统歌曲,又有婉丽妩媚的南曲;在曲调情趣上,既有典雅端庄的传统歌曲,又有诙谐轻松的民歌小调,表情范围异常宽广。但由于曲调的众多,如何统一连贯的问题也就是接踵而来。这就需要有较为严格、然而也较为复杂的技术规范。于是产生了如宫调、套数等等的章法,并由此发展成为戏曲音乐中"曲牌联套"的结构方法。

另一种方法则相反,不是大量增加,而是逐步减少曲调的数量。有的剧种在最初形成时,虽曾拥有一定数量的民歌小曲,后来却大部分淘汰不用,仅保留其中表现力强的、旋律发展的可能性大的个别曲调。以这一曲调为基础,通过板式的变化,亦即节拍和节奏变化的方法,衍变、派生出一系列不同形式的曲调。字少声多的抒情性曲调,系从基本曲调基础上作节奏上、旋律上的延伸扩展;字多声少的叙事性曲调,则系将基本曲调作节奏上、旋律上的紧缩简化。这是近三百年来出现的又一种音乐戏剧化的方法,梆子皮黄等剧种都是采用了这种方法。它们虽然各拥有名目繁多的板式,但又都是从一种基本曲调衍变出来的,因而又很自然地解决了音乐结构的统一连贯问题,无须再有如宫调、套数繁难的

技术规范。由于这种方法简便易行,为后来许多新兴的剧种普遍采用。戏曲音乐中"板式变化"的结构方法,便系由此发展起来。

到现在为止,中国已经有三百多个剧种了。 剧 种的数量、名称虽然繁多,但若从音乐上加以分类,现代中国戏曲基本上可以划分为四大声腔系统与三大声腔类型。

四大声腔系统是: 昆腔系统、高腔系统、梆子系统、皮黄系统。

三大声腔类型是:民间歌舞类型、民间说唱类型、和少数民族戏曲类型。

前者为历史悠久的古老剧种,后者属于年青的新兴剧种,它们也包含若干声腔系统,不过规模较小。新兴剧种在音乐上还保留了民间歌舞或说唱音乐的某些特征,如南方的花鼓,北方的秧歌,在声腔上都自成系统,但它们又都同属民间歌舞这一类型。江浙一代的滩簧,与分布在各地的道情,在声腔上也各成系统,但又都同属于民间说唱类型。

假如我们再从戏曲音乐的结构形式上加以归纳分类,也可以划分为两个不同的体系,即曲牌联套体系与**板**式变化体系。

前者为昆曲、高腔,后者为梆子、皮黄。此外,尚有少量剧种是曲牌联套与板式变化两种形式并用的,可不可以认为这是第三种体系,即曲牌联套与板式变化两者综合的体系呢?因为这些剧种尚处在发展之中,是否有可能形成一个成熟完整的体系,目前还不能做出结论。

五、戏曲音乐的理论遗产

戏曲音乐虽然在本质上属于民间艺术,却具有相当高的专业水平,因此,它所需要掌握的专业技巧,也就成为理论研究的对象。前人在这方面作过一些工作,在演唱法与作曲法两个方面为我们留下了为数不多、却足珍贵的理论遗产。

最早的一部戏曲音乐论著当推元·燕南芝庵《唱论》。 篇幅不长,却涉及戏曲的一些基本问题。它提出了唱功的四点基本要求,即字真、句笃、依腔、贴调。把字真列为第一,说明戏曲演唱着重咬字,是历来就有的传统。其次,戏曲演唱有它一些特殊唱法,如顶叠垛换,萦行牵结,敦拖鸣咽,揭簪,撷落之类,它们或系节奏处理或系装饰唱法,戏曲演唱独特风格的形成,与这些特殊唱法有很大关系。再次是戏曲演唱的表情处理。各种曲调具有不同的感情,但任何表情都要恰到好处,不能过分。《唱论》指出:"有唱得雄壮的,失之村沙;唱得蕴拭的,失之乜斜;唱的轻巧的,失之闲贱,唱的本分的,失之老实;唱的用意的,失之穿凿"。这种要求,乃是演唱家所必须掌握的分寸感。

继《唱论》之后,则有明·魏良辅的《曲律》。魏良辅是杰出的歌唱家,这本著作是他对歌唱艺术的经验总结。他提出了学习演唱的三个步骤:"初学,先从引发其声响,次辨别其字面,又次理正其腔调"。唱曲又要做到"三绝",即:"字清为一绝,腔纯为二绝,板正为三绝"。演唱当然要求其嗓音圆润,但鉴别演唱的优劣却不能单以嗓音为标准,而要"听其吐字,板眼,过腔得宜,方可辨其工拙,不可以喉音清亮,使为击节称赏"。但这也还只是技术标准,

更高的标准却在于传达曲情, "须要唱出各样曲名理趣", 能把每一首曲调的情趣、特色唱出来, 这才是更上一乘的功 夫。

由于字音的掌握在戏曲演唱中占有特别重要的地位。如 何才能把字音唱好, 就成为歌唱家们所努力研究的一门学 问。明代歌唱家沈宠绥。为此写过两本著作。《弦索辨讹》 与《度曲须知》、专门研究演唱中的字音问题。他把汉字发 音分为开口、闭口、撮口、穿牙、缩舌、鼻音等数种 _作为 掌握准确吐字的要领。因为各种韵辙的字。 发音时均有不同 的口形与方法, 例如江阳辙为口开张, 鱼模辙为撮口呼, 家 麻轍为启口张牙, 庚青辙为鼻里出音, 等等。其次是掌握汉 字的四声, 因四声不同, 行腔方法亦各异。如阴平字必须直 唱, 阳平字由低转高, 上声字宜低出, 或高转低唱。去声字 转腔高揭,入声字则出口即断。这是按四声进行演唱的基本 要领。但这些方法也还只能管得上半字面。再进一步,还要 按汉语拼音原理, 把字音分为头、腹、尾三部分, 字头为出 字 字腹为归韵、字尾为收音、这三部分连贯起来、拼合成 一个完整的字音, 作者以浩繁的篇幅论述这些唱字的技术, 最后却归结为前人说过的一句话:"一声唱到融神处,毛骨 悚然六月寒"。这是演唱所要达到的目的,唱字的技术则是 **达到这一目的方法。**

清代歌唱家徐大椿的《乐府传声》。继承了魏良辅、沈宠绥等人的理论,但有了更为系统的发挥。徐大椿在理论上的特点,是把演唱的技术方法提到美学思想的高度来加以阐述。例如讲到演唱中声与字的关系,他认为声音固然可以传情,但人声之可贵,在于能唱出字面,这是人声高于乐器之

处。禽兽也能悲鸣喜舞,但也不象人类能表达语言。因此演唱的要义在字真、义切,如何才能达到字真呢?这就要掌握一系列唱字的方法。要会审五音,即分清喉、舌、齿、牙、唇五个发音部位,和正四呼,即了解开、齐、撮、合四种发音口形。五音四呼再结合字音的四声阴阳,就可以达到出字清楚的要求。但五音四呼只限于出声之时分别字头,出声之后,过腔、转腔,旋律往往曲折多变,为使口形,字音不变,又须掌握归韵、收声之法。整个曲调的演唱,又必须字字清楚,因而在字与字的衔接上,在前后两个字音之间,又须有明确的"交代",这又有一套技法。这种对唱字方法的论述,较前人更有条理,也更具体了。

但演唱艺术除了唱字的要求外,也还要有声音的运用与控制、节奏与速度的掌握等等技巧。这就有出音必纯、句韵必清等等要求,也有高腔轻过、低腔重煞、断腔、顿挫、徐疾、轻重等等变化。但演唱的最高审美要求还在于唱出曲情,"不但声之宜讲,而得曲之情为尤重"。最好的演唱"方是曲之情"。这就要求演唱者必先"设身处地",而后才可能"形容逼真",使听众深为感动,而忘其为歌唱。而要达到这一点,又有赖于各种演唱技法的运用发挥。比如顿挫就是一个很重要的技巧,要想达到"形神毕出"的境界,"此其决全在顿挫"。这些理论,是对这以前的戏曲演唱艺术较为系统的总结。

在作曲理论上的代表性著作,首推明王骥德《曲律》一书。古人的所谓作曲理论,实际是戏曲的文学与音乐交叉的学科,王骥德的《曲律》,既是一本较为系统的剧作法,其

中也包括了音乐理论,在这以后出现的作曲理论,如近人王季烈《螾庐曲谈》,吴梅《顾曲廛谈》也都是这样。不过在后人的理论中,音乐逐渐占有更大的比重,例如《 螾 庐 曲谈》,全书四卷就分别论述度曲、作曲、谱曲、余论四个方面。

这些作曲理论所论述的,主要是曲牌联套体的作曲方法。因为曲牌联套体这种结构形式比较复杂,技术要求也较为严格,其中包含有颇为繁难的作曲技巧。例如关于宫调问题,就是套曲结构首先要考虑的。什么是宫调?用今天的音乐术语解释,就是调与调式。若干支不同的曲牌相联成套,必须有统一的调高,这就是宫调的基本作用。但各种不同的宫调,又具有不同的调性色彩、情趣、格调,因此又要根据不同的剧情,而选用不同的宫调。一本戏,由众多的套曲组成,也就需要有多种色彩不同的宫调配置,这就需要有整体的布局。王骥德说:"须各宫各调,自相为次",而不能信手乱用。王骥德把宫调乱用列为曲禁之一。

其次是所谓套数。古人把众多的曲牌相联成套 称 为套数,与今人所说的套曲同义。但在套曲之中,众多的曲牌孰先孰后,彼此如何衔接,这既涉及全面构思,又涉及技术处理。王骥德要求它"务为常山之蛇,首尾相应",并且"增减一调不得","颠倒一调不得"。在各曲互相 连接时,"又须看其腔之粗细、板之紧慢",决定其先后次序,这就是后人据此提出的"慢曲在前,急曲在后"的原则。同时,还要求"前调尾与后调首要相配协,前调板与后调板要相连属",这才能结合成为融洽的整体。而对曲牌安置上的"紧慢失次"、王骥德也把它列为曲禁。

再次是关于曲牌的处理,这有两方面的要求。其一是对文学创作讲的,要求它在填词、造句、平仄、用韵等方面都要有所研究。其原因,是为词文使便于歌唱。王骥德说:"夫曲之不美听者,以不识声调故也"。因此,戏曲唱词的写作,"欲其流利轻滑而易歌,不欲其乖刺艰涩而难吐。"因此,凡属蹇涩(不顺溜)、沾唇(不脱口)、拗嗓(平仄不顺)的字句,都不宜歌唱,王骥德也把它列为曲禁,另一方面则是对音乐的要求。这一点王骥德没有谈到,王季烈却作了补充。他把曲牌中曲调的处理方法概括为四点,即:①点正板式,②辨别四声阴阳;③认明主腔;④联络工尺。用今天的语言来解释,一是确定唱词的节奏形式;二是处理好旋律与语言的关系;三是把握每一曲牌的特定旋律型;四是组织旋律的进行。这样,戏曲音乐中的曲调处理方法,就有了较为简明的阐述。

除此之外,在前人的理论中也涉及到戏曲音乐中某些带有规律性的东西。例如关于戏曲音乐的源流,王骥德曾作过一番探讨,从中得到了戏曲音乐的源远流长,并且是不断发展,不断变迁的这一结论。从远古时代的歌曲,到汉代的乐府,唐代的诗,宋代的词,金元以后的曲,这是一个不断递变的过程。元代,北曲盛行;到明代,南曲又取代了北曲的地位,而南曲又衍生出海盐、弋阳、昆山诸种声腔。另一方面,民间音乐又仍在发展,如北方《粉红莲》、《银纽丝》《打枣杆》、南方有吴下《山歌》与越地《采茶》等小曲。他认为"世之腔调,每三十年一变,由元迄今,不知几经变更"。那么,这种变更有无止境呢?王骥德认为没有。他在历数声腔演变的种种事实之后说,"由兹而往,吾不知其所

终矣! "

从王季烈的理论中,我们也可以发现戏曲音乐的恒变性与稳定性这一既矛盾又统一的规律。所谓恒变性,是指每一支曲牌在重复使用时,必须要有变化。其具体表现,就是每一支传统曲牌经文人重新填词后,也必须重新谱曲。这首先因为语言文字不同了,四声阴阳也不同,势难以按旧谱歌唱。如果不懂得这个道理,忽视重新谱曲的必要性,勉强以旧谱唱新词,只能是张冠李戴,落为笑柄。而四声阴阳的变化,为曲调的变化提供了广阔的余地。但另一方面,在这种恒变之中,却又保持着某种稳定性的因素。两支同名曲牌,尽管在曲调上彼此差异很大,但仍能使人辨认出系同名曲牌。原因何在?王季烈提出了"主腔"的概念来对此加以解释。所谓主腔,就是每一种曲牌中最富特征的旋律型,无论这一曲牌在曲调上如何变化,这种主腔总是作为一种稳定性的因素贯串其中,使得人们凭籍主腔辨认这一曲牌提供了颇有价值的参考。

以上这些理论研究的对象,只限于曲牌联套体(从南北曲到昆曲)的音乐,而近三百年来得到蓬勃发展的板式变化体(梆子、皮黄等剧种)的音乐,却没有相应的理论研究成果。这是一个历史局限。

同时,由于封建时代的中国长期处于闭关自守状态,传统的戏曲音乐没有机会与国外的音乐文化交流,对国外音乐在近几个世纪以来所取得的巨大成果尚未能加以吸收,这使得戏曲音乐的理论研究无论在科学性、系统性、专业性等方面都很不足,许多珍贵的艺术成就与实践经验都还未经过科学的整理,并给以理论上的说明,因此,如何促进中外音乐文化的沟通,建立戏曲音乐自己的理论体系,乃是戏曲音乐

研究工作面临的重大课题。

原载《地方戏艺术》1985第一期。

戏曲音乐发展的 历史经验与新的创造

周大风

对戏曲音乐继承和发展的几点体会和看法

解放以后,由于党的领导,毛主席"百花齐放,推陈出新"的文艺方针的指导,许多地方戏曲,都放出了芬芳和异彩。剧目上如此,表演艺术上如此,戏曲音乐上也是如此。

在戏曲音乐方面,大家发掘了很多即将失传的遗产,整理了原来的音乐,摸清了戏曲音乐发展的源和流,提高了演员乐师的音乐文化水平,精炼了演出剧目的音乐。而更重要的,还是在继承传统和发展传统方面,作了不少的尝试、研究和实践,使之更细致地表现了历史题材,更真实生动地刻划了现代英雄人物的形象。这些,应该说是许多戏曲音乐从业者(包括演员、乐队、新音乐工作者)在党的领导下,共同努力所获得的成绩,应该加以肯定。

有成绩,但也有一些缺点,不过这些缺点的性质,都是属于认识上和经验不足的问题,比之成绩,犹如九个指头与一个指头相比,也是前进道路上的小波澜。不过我们要正视这些缺点,把工作搞的更好。

以我们实际工作中所经历的问题来谈, 在开始几年内,

因对戏曲音乐的继承和发展方面, 缺乏经验, 曾经有过几种不同的倾向。这里牵涉到我们的观点和态度问题, 也因观点和态度不同, 方法也就不同。这表现在几种不同的作法中, 把它归纳分述如下:

(一)第一种表现是:当我们新音乐工作者参加到戏曲剧团来后,听不惯这一种"简单"的戏曲音乐,认为戏曲音乐是贫乏的音乐,并且把生、旦、净、末、丑、喜、怒、哀、乐、忧、思、愁、狂当作是都能套用的"公共财产"。另一方面,因我们在过去或多或少地学过一些外国音乐,和看过一些外国歌剧或本国的新歌剧,头脑中,因为有了这一套的影响,便想以外国一套、新歌剧一套形式来改造戏曲(具体讲,就是用主导动机发展的方法来改造戏曲音乐中基本调变化的曲调,用四声部来处理角色音域声音,用西洋化大乐队来代替戏曲乐队等等)。这样,就使我们的工作,脱离了艺人和群众,并且造成了剧团内部的不团结,给工作带来了损失(如《未婚妻》)。不过只是这一时的现象,后来很快就有了纠正。

(二)第二种表现是:认为传统万能,什么都能表现,不必来什么改革,甚至要求原有曲调连一句也不要动。当要发展越剧男女合演时,某些人要求男的唱女的一样高,而女的更不能越雷池一步,一有什么改革就加以指摘,这种情况,也就造成了内容与形式的不够统一,把戏曲音乐的表现力降低到旧瓶装新酒的地步(这个比喻可能不恰当)。从而也就限制了戏曲音乐的发展。

分析上述两种情况的原因有: 其一是对待民族 遗产 的 认识和态度以及群众观点问题。其二是对传统是运动的发展 律认识不足,对新的生活感情变化后,相应地要求上 层建筑起量变到质变的规律缺乏认识所致。

中国的一般地方戏曲音乐,发源于民歌,胚胎孕育于说唱音乐,在成长过程中又不断向邻近地方戏音乐吸收融化。它在发展壮大过程中始终是群众性的创作,并与当地群众的爱好、生活相密切联系。它有自己的一套规律和风格,要改革它,就必须遵循这条规律。如果用外来民族的规律来改造它,势必脱离群众及损害它自己的原有风格。虽然新的生活不断地起着变化,要求艺术上也能相适应地变化,但这种变化,仍是循着量变到质变,渐变到突变的规律前进的。况且今天人民在生活中,尚保存着原有的一部分,那么作为上层建筑的音乐,也该继承和发展它原来的一部分,并在它的基础上创造新的,这是客观规律。过急过缓,均所不宜。不能越雷池一步,也是不对。

实际上,旧社会人民的生活,也是在变化着的。这种变化也就给戏曲带来了新的要求,因此戏曲音乐,也随着这种要求相适应地发展着。我们应该很好地去研究过去的人民生活与戏曲音乐发展的相互关系(这也应该说是发展规律之一),从这里获得借鉴和历史经验,用来作为创造新的的考。因此,当我们发现了这个问题,并由领导上指示之后,我们就动手去搜集越剧从民歌开始到说唱、到生活小戏、到袍带戏中各时期的音乐,并访问了几代老艺人(包括说唱艺人、男班创始人、女班创始人、后起的改革者等),开始研究它的规律,初步得到了一些知识。由于研究与学习了这些规律,更由于在毛主席的文艺方向的指导下,使我们的工作有所适从,并坚定了在这方面研究和探索的信心,从而得到

了一些教训和体会。

下面想谈一谈,近年来我们在发现缺点和纠正错误后,在对戏曲音乐(越剧音乐)研究和实验的过程中的一些体会(这些体会,也是过去我们在思想上弄不通的问题)。要请戏曲界、音乐界的同志,对这些不成熟的意见,加以批评和指导。

(一)有一个时期,我们曾认为越剧音乐是一种软绵绵的,不健康的东西。理由是它产生在封建社会的农村,成长在半殖民地半封建社会的典型城市上海,因为是哭哭啼啼,感情缠绵。因而认为今天基础变化了,上层建筑的意识形态,也要来个根本变化,否则是不相适应的。当我们接触到越剧老艺人(男班),记录了从民歌、说唱、生活小戏的八百首曲调以后,在感性上起了变化。之后,才觉得这个观点是有问题的。

越剧虽产生在封建社会的农村(嵊县、新昌),但它是从劳动人民从劳动中产生的民歌、号子中发展而来的,后来为了反抗统治者、暴露讽刺地主阶级的丑恶面貌,又发展成说唱及戏曲,在舞台上充分地反映了农民自发的阶级斗争(如《箍桶记》《赖婚记》等)。因此,在它的产生、发展过程中,始终保持着劳动人民健康、乐观、泼辣的特点,语言感情也非常纯朴。这里,使我想起了高尔基所说的"自来的民歌,始终是乐观的"真理,初步认识到越剧音乐的人民性。

到了发展女子越剧后,这时候虽在上海有畸形发展的倾向,渗入了一些不够健康的因素,但它好的一方面仍是主要的。一句话,几十年来人民群众既然一直在喜欢它,就说明了它强有力的人民性,只要正确的对那些封建性的糟粕,进

行一些取舍工作,发扬它的人民性(健康)一面,是可以为 当前的政治、生产服务的。

(二)越剧音乐是程式化的。我们过去认为它是一种生、旦、净、末、丑,喜、怒、哀、乐的共同财产,要表现性格、感情,是有极大的限制,因而我们曾提出用"打乱","把它重新组织"的方法,一戏一套的来进行重作新曲。(当然,它也是一种做法,应视具体条件而决定。如脱离了群众的喜爱,也可以说不是一种好的做法)。

戏曲音乐是程式化的,这是事实,但是不是限制性很大呢?表现感情困难呢?这就值得研究了,同时也牵涉到内容与形式的关系,以及对程式的看法问题。

内容是决定形式的,这是客观真理。什么内容,必定要有什么形式来适应它,当内容发展时,形式也要发展,但是在某一个时期所形成的形式,也一定反过来去制约内容。因为社会的发展(包括文艺)总是从量变到质变,渐变到突变的,我们不能把程式看作是一种永恒不变的东西,应该看到它运动的一面,随着内容发展后形式也发展的一方面。如越剧音乐的程式,当适应内容时,总是在变,一句上句,它可以有几百种不同的演变,这不是一个例证吗?当然变的方法和程度,是不同的,但它总是在变(渐变),并且变到后来,会冲出来一个新的程式(新形式、新的基本调和流该看来,会冲出来一个新的程式(新形式、新的基本调和流该看到这种发展过程中有节奏性的运动规律。一般地说来,新的程式的形成,都是由新的形式的不断运用所致。越剧的发展过程中的各种演变,都是循着这个规律前进的。它从初级到高级,它从少到多,它从简单到复杂……。

西洋歌剧为什么没有这种程式呢?而是专曲专用、主歌 发展,这是它们的民族形式。而我们中国,程式化却是自己 的民族形式。两者不能比较高低,都是表现感情、性格的,不过方法不同而已。

至于中国戏曲中表现感情和性格,是在一定程式中来进行的。上述这种变,就是为着达到表现感情与性格的目的,并且很成功。否则群众不会受到感动和感染。再进一步具体的说,中国戏曲的表现感情和性格,是从曲调上、唱法上、伴奏上多方面来进行的,是与其他舞台艺术(表演、文学、美术)共同合作的,这是中国戏曲表现人物性格的方法和特点。

过去的"变",在速度上比较慢,在幅度上比较小(因纯出自人民的自发性和自觉性)。解放后,人民生活、感情不同,当然要变的比较快一些、大一些,这也是应该的。因为今天戏曲有条件很快的发展,而且有党的领导,并能充分发挥群众性的创造性,当然,一定可以变的更快、更好。

(三)西洋歌剧的创作,是出于作曲家一人之手,而中国戏曲的创作,却是群众性的,并且是世代因袭的。这里包括演员、乐师,并且还有观众(过去是票友,现在有工农业余剧团等)。至于专业作曲,在历史上,虽有魏良辅、洪升,他们只不过总结前人经验及群众经验而已(如洪升《长生殿》音乐,基本上是继承魏良辅的《浣纱记》音乐,而魏良辅又是集中南北曲及吸收民歌而成)。

这种群众性的创作方式很好,一可以集中许多人的智慧,达到集思广益;二可以使舞台艺术的各部门的联系更加加强(音乐与舞蹈、与表演艺术、与乐队伴奏的联系);

三可以使观众及从业者的审美观点和艺术上的要求能够达到一定程度上的统一。

以上各点,都说明了戏曲艺术的形成是劳动人民集体创造的结果。

戏曲的演出活动是为了观众而存在,观众的爱好、习惯、感情是很能代表当时当地的人民生活的。所以,我们社会主义的文学艺术,要注意到民族形式,否则就会脱离群众喜闻乐见的要求。特别在今日人民公社文工团普遍建立,戏曲要成为群众自我教育和娱乐的形式,更要重视工农群众在戏曲音乐上的创造。

至于专业音乐工作者,仍应加以重视。不过,他们是群众创造及历史经验的组织者、继承者,正如匈牙利作曲家柯达伊所说的一样:"我们是民间音乐的整理者、组织者"。他们必须与观众、与演员、乐师相结合,共同合作。

(四)戏曲音乐的发展,并不是孤立的,而且与当地和邻近的民歌、民间音乐、说唱音乐、兄弟剧种音乐有着联系,互相吸收丰富的关系。所以,要求一个剧种的音乐土生土长、独木成材是不可能的。这在越剧发展历史中,可以得到证明。这里简要的举例如下:

- 1、越剧最早的四工唱书调,源自镇海四工合;
- 2、越剧落地唱书调,源自湖州三跳;
- 3、越剧前期断工调哭调,吸收了余姚滩簧;
- 4、越剧正调时期快板(即今日嚣板的前身)吸收了绍 兴大板;
- 5、越剧现在的伴奏过门及形式,吸收了京剧及其它地 方戏。

甚至连基本调的建立,往往也是移植他剧种音乐来加以 改编,使之与本剧种风格沟通,而变成另一系统的基本调。 因越剧尚无此例,借甬剧说明之:

- 1、甬剧原系由曲牌体系之民歌组成的小调戏(有七十二小调选用);
- 2、后吸收余姚滩簧,成立了一个以上、下韵为骨干的 第二个体系基本调,后发展成中韵(串板)、干板、流水等 许多新基本调;
- 3、当吸收了绍剧二凡曲调后,又成立第三个体系的基本调,有二簧、快二簧、清水二簧等之分;
- 4、当吸收了四明南词曲调后,又成立了第四系统的基本调、有正赋调、反赋调、词调、平胡等之分。

其他, 京戏中也有西皮、二簧、吹腔等不同体系之基本调, 绍剧中有二凡、三五七、阳路吹腔三个体系, 并且还在继续发展着。

因此,过去有人认为不能吸收,事实上,历史已有证明这是不对的。今天,文化交流频繁,交通发达,出版、广播事业繁荣的新社会,更具备有利条件。不过需要以吸收融化为原则,取而代之当然不行。这里有主次之分,主客之分,程度之分。研究一下各剧种的戏曲音乐发展史,是有借鉴参考价值的。

(五)熟悉传统是一方面,但要发展传统,又必须去深入生活,否则发展就没有基础和根据。艺术形式既从属于内容,就需要我们去熟悉生活,因为音乐的特性是表现感情,只有在参加劳动,与工农兵结合之后,熟悉先进人物的精神面貌思想感情之后,在自己的思想感情中,才有动力。由于

这种动力的冲激,才可能使艺术上有所表现;对程式的不断运用变化中,才可能有新的创造,或给程式赋予新的生命。我们在专业剧团及工农业余剧团演出的现代戏中,感到工演工、农演农,感情比较纯朴、健康、真实、因此,我们曾在各地吸收工农群众在音乐上的创造,给我们很大的启发和帮助。但必须认识参加劳动是创作的第一源泉(从音乐上讲是思想改造后,感情上起了变化)。

根据上面所谈的几点体会,我们除了加强政治学习,加强深入生活和参加劳动外,另一面就应当研究戏曲的规律及熟悉前人的经验,因为这些都是基本的。在具体做法中,可分几方面来同时进行,分述如下:

- 1、大量应用老腔老调,只要感情上是适合的。这是继承的一部分。(男女均可用,曲调不动,但要用唱法、伴奏配器来进行一些渲染)。
- 2、在应用老腔老调之外,内容上需要有某些新的发展 时,就以老腔老调为基础,来进行曲调上的小量改编,并同 时在唱法上、伴奏上、配器上再加渲染,即群众称之为"新 腔"。
- 3、基本调的多寡,是决定该剧种表现力是否丰富的关键,因此,我们并不满足于越剧的七个基本调(按:越剧的七个基本调仅是属于一个系统的),应用历史经验,去创造新的基本调(且目前还仅在原有系统上搞)。这样,一则可以积累创作经验,二则便于群众性的丰富及更有利于普及。因此,我们把这一项工作,当作为音乐改革中的重工业的建

设来看待。

4、对特殊情况,则用插曲形式。至于如何使其它地方 戏曲曲调从插曲过渡后,变成自己另一系统的基本调,这方 面还没有成熟的系统的经验,目前正在试验之中。

创造新的基本调, 丰富戏曲音乐的表現力

(一)基本调的形成及其发展的历史经验

中国地方戏曲,是以曲牌变化及基本调变化的方法来应用到具体演出的。目前多数地方戏曲都是属于基本调变化方法的,今后为了要表现现代生活丰富戏曲音乐、就要创立新的基本调,那末,首先要研究一下基本调的由来,它的发展形成、变化规律,以为创作新基本调时的参考。

- (1)基本调这一种形式,本属于旧曲不变而新填词形式起源(这是因袭诸宫调的传统手法),后因为长篇故事的说唱出现,填词形式又与曲调变化形式相结合,才形成上下句式的说唱音乐体裁,并且把词变成十字句和七字句,形成许多戏曲中述事性曲调的特点。后来又因两个上下句单调,要表达抒情内容就不够,因而演变成四句(某些戏曲尚缺乏这种曲调)。因为有了四乐句的起承转合式结构,使戏曲音乐大大地丰富了。再加上上下句与起承转合的结合,逐步使基本调形式进一步丰富。
- (2)基本调中,上下句与起承转结是基本骨架。但是为了更丰富,更易于适应各种不同的情况,可在前、尾、中间用许多不同的独立插句,我们称它为:"叫头"、"导板"(独立附加引句),或"甩腔"、"拖腔"、挨腔"(独立附加尾句),或"花腔"、"过桥腔"(独立附加插句,

用在乐句中间)。这种插句的性质,是属于调剂的,有了这些调剂,使戏剧性更其浓厚了。

- (3)基本调的发展是以唱腔为中心的,有了唱腔,然后在句与句中间、半句与半句中间、加上过门,曲首曲尾加上乐队引子与尾声。这些过门、尾声、引子,都和唱腔一样,能长能短,能疏能密,并且变化多端。但总的规律一般分成五个韵音(12356),并以小节为单位(24、或4、或散、或14)进行变化反复,如京剧、越剧的过门即是。所以,也可以说,唱腔是基本调变化的,过门、尾声、引子、拖腔也是基本调变化性质的,它们使基本调又有规律性,又有灵活性。
- (4)基本调在一般地方戏曲中,都有男工女工之分(少数剧种除外),以适应男女演员不同声域的需要。这种男女声在技术手法中,有同调同腔(调指音高,腔者曲调),同调异腔(里面又有男高女低、女高男低之分);有异调同腔之分(即转换宫调)。但是男女之间,分年龄、分性格,并不是音域与音色相结合地分(象西洋按女高音、女低音、男高音、男低音分部),而是偏重于音色的分档为主,或粗或细,或悲或壮(如京剧中黑头与小生、老生音域差不多,而音色不同)。在曲调变化方法上则有所不同,并非完全唱一样曲调。
- (5)基本调的刻划性格与感情,除了曲调、音色、伴奏上变化之外,演唱方法(唱法)则有极大的不同。我们的许多优秀演员,都很懂得这一个规律,他们善于掌握曲调的特点,使能重、能轻、能快、能慢、能收、能放、能使咬字紧松结合、音色变化等等,来表现各种不同的感情,因为基

本曲调,它只是一种概括性的形式,要稍有特殊性,就必须 用种种不同的唱法来衬托。往往一个基本调,它可以唱成生 旦净末丑,喜怒哀乐不同的感情。

- (6)基本调在某些地方戏中,有几个不同的系统(主要区别在调式、旋律等)。如京戏中的西皮二簧、甬剧中的上下韵、南调二簧、民歌四个系统。每个系统又有它的各种不同的速度、不同节奏的基本调。一般是吸收外来因素(如说唱、邻近戏曲),用插曲形式过渡,然后渐与本剧种风格构通,而逐步形成。
- (7)在一种基本调中,如果有流派的痕迹,很可能普及开去。从这个流派中,成为该剧种的另外一个基本调,这种情况很普遍。范瑞娟与周宝才(乐师)共同研究出越剧弦下调,结果弦下调成为一种基本调了。并且后来又有种种不同的发展和新流派的产生。
- (8)地方戏曲中,因节奏不同、伴奏形式不同,或因速度不同,都能成立一种独立的基本调。这一点,有些人看来是大同小异,微不足道,实质上,因为表现感情不同了,把它当作为一个新的基本调,又有何不可呢?如越剧的清板,它的旋律与慢、中板虽是差不多,但因它是没有乐队伴奏的清唱,就能适用于长篇叙事,比较抒情的慢、中板则有所不同。我们不能轻视这些小小的变化。小小的变化,即是量变,有了小小变化,才能使将来有突变,有质变的可能。
- (9)改调换弦唱原来的基本调,也可逐步成立一种新的基本调。如京戏中的正二簧与反二簧、正西皮与反西皮,越剧中的慢板与弦下调,沪剧中的阴阳血与反阴阳,都是很好的例子。因为定调低了(或高了)原来曲调就该向上伸

展,正是刺激曲调变化、突破的因素,结果必定又促使伴奏变,调式变。这是丰富戏曲音乐的好办法。

除上述的儿项历史经验外,还要注意到创作基本调的工 作方法。

- (1)新的基本调,必须要在发掘、整理和研究原有基本调的规律下进行创作,所以,对原有曲调的研究是最重要的一环。
- (2)接受戏曲音乐发展中群众路线的创作方法,或由一人先执笔,大家来丰富,或由群众来丰富,大家总结提高。
- (3)新基本调,要在不断应用中,试验它的性能,并加以不断修改。但要注意:一、情绪上有否明确的特性,能否适合特殊的戏剧场面;二、能否适应各种不同的歌词和语言;三、能否有明确的规律,便于易记易学,易于变化;四、能否适应不同音域的演员演唱(内有变化),使其有伸展、减缩的可能,特别在伴奏过门上的衔接是否自然;五、能否有再度发展新的流派的可能。

当然,我们也不能为创作新基本调而创作,还要根据具体戏的需要,再加创造,然后总结规律。否则便要犯形式主义的错误。

下面, 想从创作越剧新基本调方面, 介绍在一个剧种中具体探索的例子。经验还很不成熟, 请大家批评 和 研 究。

(二)越剧新基本调的试作

越剧的唱腔,也和其它地方戏一样,是采用基本调变化的,不过它只有一个从中板发展出来的系统。由中板再变化成慢板、快板、嚣板、清板、弦下调、十字句等六个调(连中

板共七个),它们都算是独立的基本调。再这基本调中,有各种不同的流派,如袁雪芬、傅全香、徐玉兰、范瑞娟、戚雅仙、尹桂芳……部。这七个曲调,发展了四、五十年,每个曲调都有它一定的表现感情的特点。兹把它的发展情况,分析如下:

(1) 中板

这是从老调继承下来的一个基本调,速度中等,因名中板,表现感情是一般的叙述。

它的结构,基本上只有两句,后两句为上两句的宫音位 置变换,均为五声调式,不过上两句为1宫后两句是移低四 度 5 宫而已。欲适应更多歌词,可反复上两句,或反复下两句。

(2)慢板

这是从中板基础上发展出来的,与中板不同。一是速度 放慢了,二是某些句的后半部,节奏上用增时方法把它变化 发展了。至于伴奏过门没有动,稍吸收一些京戏的过门旋律, 感情上则比较抒情一些,具体应用时,变化方法同中板。

$$G=1\frac{4}{4}$$

(3)清板

为了叙述得更清楚,把中、慢板在伴奏形式上加以改变,即大段唱时,不用乐队伴奏。为了适宜于大段叙事,速度上可慢也可快,故又有慢清板、中清板、快清板之别,但反复之时,多用后面两乐句。

这种清板形式,是由于邻近地方戏曲余姚滩簧的影响而形成的。

$$G = 1 \frac{4}{4}$$
 (0000532) $12 \cdot 12 = 5$ 1 — $2 \cdot 135$ 大生 门前 — $2 \cdot 135$ 大排 上 百鸟 $2 \cdot 135$ 大排 上 百号 2

(如要结束,也可在末句接中板或慢板末句进行终止)

(4)快板

为了感情上需要激昂、热烈,于是把中板的节奏紧缩一半,并减少一些经过音、助音之类。不过在不断反复时,要用前面的1宫的上下句,就比较高昂些。过门也有一些吸收京戏的。

这种节奏形式,是吸收京戏、湖滩紧板而来。

(5)器板

这是一种紧拉慢唱的形式,把曲调用散板形式唱。但由于感情转患壮,因而某些曲子终止音的安排可以得加变换。原来中板终止音安排为2-1-3。器板除仍用上式外,也可用2-3-1-5。使用两个连续上句,然后用两个连续下句亲解决。

伴奏是吸收绍兴大班中二凡流水旋律。(伴奏略)

(6)十字调

为了填词需要,又在中板基础上发展了十字调,也有慢、中、快三种,实际上是节奏上的延伸。

$$G = 1$$
 $\frac{4}{4}$ $(000 04 3523)$ $\frac{16}{2}$ $\frac{12}{2}$ $\frac{3 \cdot 2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{12}{2}$ $\frac{3 \cdot 2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

(7)弦下调:

因为感情的需要,又发展了弦下调(有慢、中、快、器、清、十字调之分)。它的感情因从二胡定调5-2变为1-5,所以是更缠绵、抒情。节奏虽没有动,但是在旋律上,则尽量向上伸展,以适合演唱。

这是吸收京戏中反二簧与二簧而发展的。

从上面七个曲调来看,一般有这样几个规律:

- 1、调式上始终是五声宫调式,或用宫徵交替调式,或 五声徵调式,而用宫音位置的变换,来加以丰富。从这里可 以看出:在一个系统的基本调中,保持风格最主要的是调 式,如再求调式丰富,除非再建立另一个系统的基本调,如 京戏中二簧与西皮两大系统。
- 2、节奏形态的变化(节奏型),是戏曲音乐中发展最简而易举的手法。实际上,中、慢、快、嚣四种都是属于速度上、节奏上的变化而来的。
- 3、改调换弦是促使旋律变化的方法,也可促使调式变化(这一点,越剧弦下调中尚未有此因素),使感情变化更大。
- 4、伴奏形式的变换,也是创造新基本调的手法之一, 如器板与清板均属此形式。
- 5、在形成新基本调时,要注意下列几项规律:一是当节奏动时,旋律与伴奏不动或少动;二是当伴奏形式动时,旋律与节奏少动或不动;三是旋律动时,伴奏与节奏不动或少动。

这是比较谨慎的做法,但特殊情况不列。

有了上述历史经验,于是我们就进行新的基本调的试作,兹一一分述如下:

(1)二凡板

这是在伴奏过门中吸收绍剧二凡流水的伴奏节奏型及音型、再吸收潮州滩簧紧板过门而成在唱调上则很少更动。但 终止音采用器板的2-3-1-5格式。

$$G = 1 2/4$$

(2)梆子清板

这是在伴奏形式中吸收河南梆子、评戏中唱一句拉一句的形式,在节奏上,把七字句有时分成二、二、三。下面有↓处为乐队起奏,V处为乐队停止。开始二句是散板。

这是根据越剧的快板,吸收潮州滩簧的叠板 节 奏 而 改编,它的感情特征,是急促、忿怒。 所 不 同 的 是 在 原 来 $\frac{4}{2}$ 中渗入 $\frac{4}{1}$ 的节奏。

言而 无信 祝英 台反复

(4)流水板

这是沿用快板原来旋律,吸收京戏的流水板节奏而成,有坚决、热烈的感情,伴奏用原来快板旋律。

$$G=1$$
 $\frac{1}{4}$

(此曲系卢炳蓉改编)

除此,我们还创作了女子越剧的紧板、丝弦清板、行路板、回龙板、五字调、四字调等,不一一枚举了。但这些,多是在节奏变换上以及伴奏形式的变化上蜕化而成。上四个例已能基本说明问题。(以上为女调A,G=1均可)

至于经过在旋律上、调式上的突破而形成新的基本调, 我们大多是在实验男女合演过程中,在男基本调的创作上方 才应用。下面重点地介绍几首。

(5) 男调中板

这是在弦下调的基础上发展的一种新的基本调,完全采用1宫调式,但是把第三句节奏上排紧唱,使能适应现代人的感情需要。这里,还在末一句分成二个片断,中插以过门,以便在感情上更有结束之感。(首两句为行路快板)

2 (<u>06</u> <u>1</u> <u>56</u> <u>35</u> <u>1235 212</u>) <u>5· <u>1</u> <u>65</u> 身 <u>堆</u> <u>5· 2 35 1(12 35 2321 6156 1 —)</u> 抽 身。</u>

(6)男调器板

这是吸收绍兴大班的第一、二句终止音格式和越剧的弦下调相结合而成。在调式上是突破了,在节奏上也突破了一些,即把原来嚣板的每句末二字的拖音改变了,即把 2 ······ 2 改成下例中的两个音。伴奏形式仍用嚣板旋律(紧拉慢唱)。

(7)男调慢板

这是模仿女子越剧慢板的节奏,但在旋律上加以变化, 是从弦下调中发展而来。

(8)男调清板

这是从男调中板蜕化出来的基本调,它是有女子越剧中 清板的节奏,但用音是高了一些,因而调式上也有不同,伴 秦照原。

203

除此,我们还创作了男调快板、男调十字调、男调二凡板、男调急板、男调流水板、男调击板、男调行路板,以及各种调的男女对唱调等,不一一枚举了。(男调也可用A=1)。

不过每一种板,又有各种不同的格调,不只是一种类型。上面所举的例子是男基本调中的一种类型而已。

今后,还要在每一个新基本调中,再进一步发展新的流派。这样一干正立,枝叶扶疏,以达到繁荣茂盛的境地,使表现力更其丰富。

原载《音乐研究》一九五九年第一期

《继承传统,要走改革创新之路》是作者参加中国艺术研究院戏曲研究所和陕西省艺术研究所于1985年10月在西安联合召开的"振兴梆子声腔剧种学术讨论会"的学术论文、其中的主要观点,曾引起了与会代表的反响,特发表于此,以供大家学习和进一步了解戏曲音乐发展演变的规律。

---编 者

继承传统,要走改革创新之路

邵锡铭

一、问题的提出

多年来戏剧界围绕着如何对待传统的问题,一直争论不休,特别是对待音乐问题,而音乐中以唱腔音乐尤为突出。

人们对待舞台上由"出将入相"式的出场形式,到演员由侧幕出进,似乎不曾有过多少议论,感到新颖别致而点头默许,对舞台由简单的一桌二椅到屏风、天幕、侧幕、蝴蝶幕的装置,似乎也不曾有过多少争论,对舞台照明由油灯、汽灯到电灯,特别在天幕上映出五光十色的投影似乎都啧啧赞

叹. 暗暗称道: 对服装、道具的更新、美化似乎颇为羡慕; 由于舞台装置的变化、对伴奉人员从露在舞台一侧或两侧的 形式,移到幕条里边似乎也是顺理成章的事。唯独在音乐上 的变化, 那怕是增添了几件乐器, 改变了某些伴奏方法, 特 别是在唱腔音乐上有某些变化、增加了新的板式。 升 调 降 调,改变某些旋律,在演唱方法上增加一些美声、柔声,削 减一些高、尖、炸音的变化、一些观众则特别敏感。仿佛他 们的听觉器官较之视觉器官要灵敏的多。于是议论就纷纷而 来,议论大致有三种。一、有新鲜感、好听了、表示赞许。 二、变味儿也好,老腔也好,无关痛痒。三、改味了是对传 统的破坏, 是对祖宗的不孝。持这三种议论的人, 从年龄结 构上讲,第一种人多是青年人,他们对剧种音乐熟悉一点, 尚没有形成凝固的看法,第二种人老、中、青兼而有之,他 们只重看故事情节,对音乐的变革不大关心;第三种人多为 中、老年人, 他们对这一剧种比较熟悉, 甚至连唱词也记 得,连唱腔也颇为"内行",他们认为只有他们所熟悉的东 西,才是正统,谁也动不得。一旦变了"味儿",就象从他 们的身上割了肉一样的难受。于是评头品足, 甚至大骂这是 "越轨", "违背了相宗的章法"。这种人往往在社会上有 一定的影响。他们的评论也颇举足轻重。但也出现某些怪现 象, 当新鲜唱腔音乐出现在他眼前的时候, 他往往牢骚满 腹,散戏后还边走边骂。次日他又来看了,看了又骂,第三 日又来看,并且一连看多次,他也听惯了一些。看到满场观 众都在捧场,他的议论也少了,逐渐的也点头默许了。但也 绝不在原来公开骂街的场合承认自己欣赏习惯的变化。若干 年后,观众年龄结构起了变化,原来的中青年观众变成了中

老年,他们对待戏曲音乐的欣赏习惯,似乎也凝固了许多。 于是他们替代了前一批老年观众的位置,对舞台上出现的新 鲜事物,也开始评头品足,多半变成了摇头派。而新一代的 中青年观众又代替了他们原来的观点。

我们再看演员。有的演员在"破坏了传统"的舆论压力下,未能发挥自己的创造才能,平庸一生。而有的演员顶着"忘了祖宗"的强大压力,丰富和发展了遗产,成了一代明珠,如新凤霞、麒麟童、袁雪芬等。也有些演员在年青的时候,他(她)什么东西都感到新鲜,愿意学,而当他(她)们一旦成名之后,似乎自己的东西最为正统,不但别人不能谈论自己半个"不"字,就是自己的徒弟一旦"变了味儿"他(她)也是非常恼火的。

还有一种现象,一个剧种的改革、创新,往往是"墙里 开花墙外红"。譬如河南豫剧院三团,解放以来对豫剧的出 新,特别是改革了男声唱腔,由原来的假声炸音的那种单调 的曲调,变成了以真声为主的曲调丰富、表现力 很强的唱 腔,在全国受到了欢迎,而河南本省据说至今还争论颇多, 阻力很大。河北梆子的《宝莲灯》在全国各地都有影响,当 时在河北争论也是不小的。后来对《哪叱》的反映,特别是 对现代戏《苍岩月》音乐的评论,也大有分歧。有些同志, 包括某些自以为在戏剧界稍有名气的人物,就持否定态度, 认为是走了味儿,跑了调。就在这样的舆论下,《苍岩月》 以"破坏了传统"的罪名(不只如此)就"枪毙"了,使曲 作者辛辛苦苦半年多的劳动成果和精心试验的作品,被一下 子打了下去。

对传统的看法,一般人认为:最有影响的演员唱出来的

味道,影响最大,效仿者最多,认为这就是传流。如评剧的新风度是解放以来评剧界的骄子,当今一代人自然会承认她是最有权威的正统派,她的演唱风路被认为是传统。可是她的商代白玉霜也名噪一时,至今仍被称为"评剧皇后"。李金顺又是曾红极一时的第一代评剧女演员,在那之前,成兆才、儿明珠等人又是评剧的创史人。而这些不问时代的演员的演唱风格是截然不同的,那么(他)她们谁又能代表评剧的传统?近年的河北梆子表演艺术家张淑敏是大家最熟悉的优秀演员,近年来新一代演员学她的甚多,她的前辈宗师贾桂兰,以前的金钢钻、秦风云,再前的元元红、十三旦,他(她)们的风格又相差甚远,至于在那之前,河北梆子尚未诞生。它的消身就是山西梆子、蒲洲梆子、陕西梆子了。谁又能代表河北梆子的传统?

所以人们所谓的传统,往往是他们年青时代看过的戏, 听过的"腔儿",最初给他们的印象最深的东西。至于他原 先不曾看过、听过的戏和音乐,他们一般地是难以承认的。 正如鲁迅所说"他们之所谓复古,是回到他们所记得的若干 年前,并非虞夏商周。"

这样的争论,一直延续了若干年, 弄得戏曲 音 乐 工 作. 者, 多年来一直处于被动挨批的地位。"保守"和"粗暴"的大棒, 轮番打在头上, 给他们戴上了"紧箍咒"。

前面列举各代名演员给人们留下的东西,只能称为遗产,而不能称为传统。

究竟什么是传统,直到现在也难得见到一个确切的定义。但它又是一个必须弄清的问题。我不揣冒昧,根据自己工作中的体会,谈谈有关对传统的看法,以引起这方面的探讨

和争论, 求得推动戏曲音乐的发展。

二、戏曲的发展是一部不断改革创新的历史

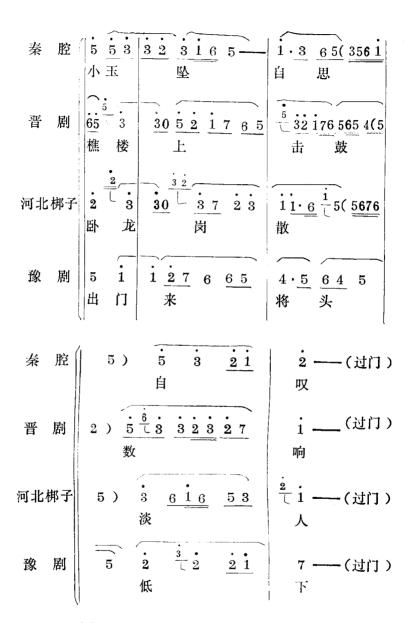
我们知道世界上一切事物都是变化的,一成不变的事物是没有的。作为区分不同剧种的主要标志的戏曲音乐也绝不例外。它的历史同样经历了从无到有、由少到多、从简到繁又从繁到精的历史。它也是随着人类社会的进化,由初级逐渐向高级进化的历史。

- 1、它是一部从无到有的历史。人类初期,劳动之余往往以"耍尾为舞,击棒为乐"的极原始的形式表示他们劳动后的欢快心情,这就是一种娱乐了吧!后来逐渐重复劳动的动作作为舞蹈,简单的哼唱作为歌唱,制作简单的乐器来演奏、伴舞。从而逐渐产生了歌舞的形式。后来人类社会经过漫长岁月的不断发展、进化,发明了文字,逐渐产生了高度文明的社会,人们在诗词、歌舞的基础上,逐渐编演了带有故事情节的戏剧形式,于是产生了戏剧。
- 2、它是一部由少到多的历史。中国戏剧的产生起初为 南戏,这只是戏曲的雏形。到了元代有了南曲、北曲,把南 北歌调更多地溶在一起,到了明代南北曲又吸收了地方民间 音调,形成了海盐、余姚、弋阳、昆曲、青阳等多种戏曲形 式。及至明、清又产生了西秦腔,后来梆子、皮黄等相继而 出,而且由于某个剧种影响的扩大,先后流入其他地区,与 当地人民的风土、民俗、言语相结合而产生了新的剧种。如 秦腔、蒲剧的影响先后产生了山西的北路梆子、中路梆子、 上党梆子,河北的河北梆子、蔚州梆子,山东的山东梆子、 來芜梆子,河南的河南梆子等。这些剧种虽然至今仍保留有 若干相同的板式,某些相同的腔调,某些共同的曲牌,但是

由于各地语言的不同,风俗民情的不同,更由于各个时代的变化,各剧种已经形成了明显有别于其他剧种,并具有本地区特点的新兴剧种。

从梆子声腔来看,无论秦腔、蒲剧、中路、北路、河北等梆子声腔,尽管在节奏上,腔调上仍有某些相同之处,但 在旋律上却各具特色。例如各剧种的慢板上句结构:

秦 腔 *(游西湖)	〇〇. 16 535 手拿	3·5 32 223 16 着	5 6561 5	(近门)
晋 剧 (捉放曹)	· <u>···································</u>	2 3-3·643 得 (拖腔···	22176552326	5—(过门)
河北梆子(空城计)		½ 2517 65 是(啊·······	5 — — —)	(过门)
豫 剧 (春秋配)		2·3 21 22 76 答	5 ———	(过门)



我们再看下句的结构:

从以上两句慢板的唱腔来看, 明显地看出唱腔节奏大致 212 相同,一般起于中眼,落在板上。虽然秦腔的上句的第一句逗的落音落于中眼,但后来其他剧种就取消了它后边两小节的延伸句,而把落音落在板上,这样落音比较稳定。它们后两个句逗的节奏却完全相同,下句唱腔的节奏,除豫剧略有不同外,其他三个剧种的节奏也基本相同,特别是落音同落在板上,而唱词最后的字就有了区别,它并未全落板上,秦腔与晋剧落于末眼,河北梆子落于头眼,豫剧则落在稳定的板上。再看它们的旋律,晋剧旋律的进行明显的级进。多于跳进。河北梆子则以四、五、六度跳进音连续出现,形成了较其他剧种刚多柔少,有燕赵悲歌的特点。秦腔级进。于跳进,而跳进音又不很连贯,虽表现高亢色彩,又不似河北梆子那样激烈。而豫剧则介于他们中间,形成了它长于抒情,顺畅的特点。这充分说明了它们虽有着相同的渊源关系,又各自形成了自己的个性。

下面再看晋剧夹板与河北梆子小慢板转二六板的关系。 二者节奏完全一样,而旋律已有所变化:

			•	/						_			•		
晋	剧	• 5	5 • 2	5	2	3	2.	· 1	76	5	(57	765	6 535	6756	
(赠:	剑)	操	兵	罢			<u> </u>			i	2.5.				-
河北(拾五	梆子	2	○ 5 3 玉	3	·····································	<u>.</u> .	1 . <u>6</u>	<u>i</u>	<u>i</u> 6	5	(<u>;</u>	3 <u>5</u>	<u>ii</u> 65	35 6 15 3 5	

上面只是一种声腔扩展为多种声腔的例子。另一种即由于已经形成的剧种的影响,把当地的民间小调,经过改造、丰富搬上舞台形成戏曲剧种的。如评剧即由冀东的民间小调"莲花落"和"蹦蹦"衍变搬上舞台,经过"平腔梆子戏"、"唐山落子"、奉天落子"的各个阶段,逐渐变化而成的。她经过几十年的发展变化,特别是解放后由中国评剧院、辽宁评剧院等通过改革、创新,已发展成全国四大剧种之一。在全国各地都有她的影响。解放后,唐山市又把唐山皮影搬上舞台,形成了新兴剧种——唐剧。这种由少到多的例子,是比较普遍存在的。

3、它是一部由简到繁,又由繁到精的历史。一个剧种形成的初期,总是比较简单的。简单的板式,简单的节奏,简单的曲调。然后由各代艺人的不断实践、改革,使它日趋完善,表现手法日趋多样化,感情日趋细腻。因此逐渐形成由简到繁的变化。请看河北梆子的大慢板,在女演员出现以前,节奏和小慢板是一样的,当女演员兴起后,逐渐衍变成了慢一倍的节奏。我们看由光绪年间盖陕西唱的《兴汉图》到二十世纪六十年代的女演员刘香玉唱的《夜宿花亭》的第三句,变化是何等之大,简繁对比多么悬殊!

其它如小慢板、二六板、慢流水等板式亦有类似情况。

但是根据近年来的变化,那些过去慢慢腾腾节奏型的唱腔,已不为人们所欢迎。随着人们生活和工作节奏的变化,人们总喜欢戏剧迅速展开矛盾,因此过去梆子的大慢板,很少有人再原封不动地搬用了,而是加以精炼的方法,精炼唱腔,精炼过门,使之符合现代观众的欣赏习惯。这就发展到了由繁到精的阶段,而且这种趋势,亦将扩大。

4、它是一部不断丰富、创新的历史。在长期演出实践

过程中,随着观众情趣的变化,审美观点的更新,亦创造了若干新的板式,对原来的板式、曲调有了很大的丰富,使之利于表现多种功能。如河北梆子女演员兴起后,就发明了反调二六,首次用于《秦香莲》中"见皇姑"一折。这种反调不似京剧的反二黄那样把原 5——2定弦改为1——5定弦。

而是变原来的"征"调式为"宫"调式,下降了五度音,(原乐器定弦不变,仍为6——3)使闪板式节奏逐渐靠近正格节奏。唱词安排的舒展,曲调简单、流畅。多表现哀怨、委婉心情或用于深沉的回忆。如《秦香莲》"见皇姑"中一段。

另**有**一种小反调,亦称悲调。最初见于《三娘教子》中 王春娥的唱段,它有哀有怨,介于正、反调二六板之间。下

其它如《教子》的小慢板也有别于其他小慢板。它对剧中人物的感情有较为细致的刻划。从中可以看出那时的演员比过去更多地注意到用音乐语言对剧中人物的刻划。此段唱腔表现了热情、耐心的嘱托和无限的热望。此句是接导板、大段白话和一句大搭调后唱的小慢板下句:

娘

 $5 \ 2 \ 3 \cdot 4 \ 3 \ 2 \ 1 \cdot (2 \ 3 \ 5 \ 1)$

无 有

特别是解放后,无论是板式、曲调等方面,均有较大的发展与丰富。如借鉴京剧的起板、回龙,创作了快节奏慢唱的宽板;深沉、哀怨、抒情的二四板。其它如合唱、轮唱、重唱以及3节奏的圆舞板等,都是对原来传统曲调的丰富与发展。特别是二四板的出现,弥补了河北梆子抒情曲调的不足,它对河北梆子音乐扩大与丰富表现力,做出了贡献。

下面介绍河北梆子二四板。这是现代戏《苍岩月》中大猛死后,妻子金竹回忆新婚时,充满甜密、幸福的感情的唱段:

在新改编的传统戏《窦娥冤》中,窦娥在法场临刑前,嘱咐婆婆的一段极为抒情的唱段,用了"宫"、"征"调式交替出现的二四板,效果很好。它弥补了河北梆子闪板过多,唱词不连贯的弊病,使唱词连贯起来,也改变了梆子音调过高的弊病,较多地用了中、低音区,字清意切,充分调动了演员的感情。

这种不断丰富和发展的新板式、新唱腔各地都在创造或试验,而且随着现代戏比重的不断增多,戏曲音乐的发展会更加丰富多彩。特别是男声唱腔,一改多年的高、尖、炸音的唱法,在试验以真声为主的唱法方面,亦做出了可喜的尝试、解放后曾经有过"低八度"、"低五度"、"低四度"等移位的试验,近年来在现代戏中逐渐试验了"同调异腔",即在反调的基础上,加以变化的方法,把男声调高降下来,逐渐移低改"征"调式为"宫"调式,能使男声唱着舒服,听着悦耳,符合现代人物的生活节奏和感情,也比较符合当

代中、青年观众的欣赏要求。现亦举《苍岩月》中男声伴唱 为例,它是完全用真声演唱的。

对于梆子男声唱腔的改革,目前各地都在不断的 试验 和探索。不久的将来,会有广大观众能够接受和欢迎的男声唱腔出现。这种不断创新的历史,还将继续下去,到我们的子孙后代,还会创造出许多符合那个时代的新的板式,新的唱腔的。

5、它是一部相互吸收、取长补短的历史。由于各剧种之间相互观摩,有的"两下锅"(即两个剧种同台演出),有的"风搅雪"(即一出戏几种曲调),这样的事例不少,就造成了相互学习的机会。凡是对我有用的我就拿

来。也有的由于演员的流动,一个人学几个剧种的腔调,如郭宝臣(元元红》、刘德荣、侯俊山(十三旦)就是先学北路梆子,继唱中路梆子,进京后改唱京梆子(即河北梆子)这样就在不知不觉中相互丰富,相互补充,形成了"你里有我,我里有你"的局面。如清末民初京、梆"两下锅"时,除相互丰富剧目外,在音乐上亦有某些交流。如曲牌的相互借用,唱腔的相互吸收。京剧著名艺术家荀慧生、于连泉(小翠花)都是河北梆子坐科,后改唱京剧,就把学的梆子戏改为京剧。在改的过程中不可避免的要保留梆子中的某些唱腔音乐。

京剧里的南梆子就是在河北梆子小慢板的基础上 改编的,我们从过门音乐中就可明显地看出它吸收的痕迹。如:

我们看这两个过门音乐的节奏完全一样,骨干音也大致相同, 只是南梆子为了向京剧靠拢, 后边又延长了两小节。 我们再看京剧《霸王别姬》中"我这里出帐外且散愁情"后的过门, 与河北梆子二六板下句唱腔后的过门又何 等 相似:

北方后起的剧种亦吸收一些较成熟剧种的音乐以丰富自己。老调梆子几乎吸收了河北梆子全部过门音乐。如二六板、导板、小慢板、尖板、快板等。唱腔亦有很多相同之处。有的观众曾把老调误认为是河北梆子。评剧也吸收了河北梆子的导板、小慢板、尖板等过门。下面举几例。如评剧的反调就搬用了河北梆子的小慢板过门:

评剧的尖板过门不但和河北梆子相同,就是有的唱腔也 基本一致。如:

以上的情况是比较普遍存在的现象。把别人的曲调拿来为我所用,逐渐溶化成为自己的东西,无疑是对自己的丰富。如京剧不仅有二黄、西皮,还广泛用了四平调、南梆

子、拨子、昆曲等多种腔调,成了多声腔剧种,丰富了表现力。如《跑城》用了拨子,《贵妃醉酒》用了四平调,《霸王别姬》用了南梆子,而《断桥》则完全唱昆曲……。

还有双声腔剧种,如河北的丝弦,即有以曲牌体为主的"官调",又有以板腔体为主的"越调"。此外尽管是单声腔的梆子声腔系统,也吸收了如昆曲的点绛唇、粉蝶儿一类的曲牌。

各剧种还普遍使用云苏调、罗罗腔、小放牛用的民歌曲调等。这些都说明相互学习、相互借用的历史情况。

清末民间河北还产生了五腔调。它是在河北中部流行的老调、丝弦、河北梆子、昆曲、皮黄等五种腔调联合组织起来的五腔班演唱的,各剧种同台演出,有时一个戏唱一种腔调,也有时一出戏里根据各不同剧种的演员情况,各唱各的调,遇有大戏则可唱五种声腔,故称五腔调。这五种声腔中,丝弦又包括越调(亦称三调弦)、官调(亦称河西调)二种。中国的戏曲很多就是通过这种方法丰富和发展起来的。

6、它又是一部不断淘汰和更新的历史。历史是无情的。任何事物如不发展,不能和历史同步前进,都有被淘汰的可能。戏曲也是如此。历史上任何一种声腔、剧种的兴衰总是和时代的变迁有关。能适应时代要求的就兴旺发达了,不能适应的,就衰落直至消亡了。明代的海盐、余姚、弋阳、青阳、昆曲等,至今除昆曲外,皆被其它剧种吃掉。就是今日的昆曲,也是一蹶不振。原因主要是它缺乏时代精神。剧目是老一套,声腔是老一套,已无法满足当今时代观众的审美要求了。现在京剧、梆子那些老剧目、老腔调、观众也不

买账了。就是当代的名角儿,用最好的灯光、布景、服装演出,有很少有人问津。特别是青年人是不买账的。长此下去,它的基本观众——那些中、老年人.离开这个世界以后,谁又是它的观众,没有了观众哪还有生命力? 山西的北路梆子曾经兴盛一时,后来由于它不愿改变当代人难以适应的不科学唱法,从而使大批有名望的艺术家也改唱了新兴起来的中路梆子, 北路梆子迅速衰落.

河北省经调查有大小剧种四十多个,现在尚有专业剧团的剧种只有十六个,有业余活动的剧种约有10个,多年不曾活动过的剧种就有十几个。如新颖调、上四调、蹦板、面具戏、赛戏、笛子调、二八调、大秧歌、五腔调、诗赋弦、拾迷弦、南罗、传丝弦、定县皮影等。

我们再看评剧,它现在所以成了全国性的大剧种,就是 因为它不断改革、吸收、创新的结果。在不断发展的过程中, 它逐渐从莲花落蹦蹦的形式发展成落子,后又成为平腔梆子 戏,后来发展成为评剧。而且它还在不断创新,创造了成套 男声唱腔,所以才有今天的局面。

以上只是我见到的小小的局部而已。戏曲声腔的进化导致戏曲兴旺的事例还很多。相反由于某些原因,特别是艺术上的"闭关自守"导致衰落、消亡的例子也还很多。同行们一定会补充上许多例证。

三、永远走改革、创新之路

一个剧种的兴与衰,原因是多方面的。 政局 稳 定 与 动 乱,和平盛世与人祸,国富民强与灾荒,都可以导致一个剧种的兴盛与衰亡。但这种情况往往是暂时的,尽管有的剧种由于天灾、动乱、人祸造成消亡,但事情过后又重新恢复起

来,表现出它顽强的生命力。也有的剧种虽在政局稳定、国富民强、太平盛世的时候也已衰败和消亡了。那么导致它兴衰的根本原因到底是什么?我认为:一个剧种在政治上和艺术上有无时代精神,能否反映当代人民的心声和符合他们的审美要求,则是导致它兴盛与衰亡的内在原因和决定因素。

祖先在不同时代给我们留下的如音响资料、文字资料等这只能是遗产,而我们的戏曲音乐遗产,不只是进步的因素,也有落后的方面,经过各个时代的选择、取舍,舍弃和改造遗产中不好的部分,继承和发展遗产中人民喜爱的部分,还要创造与时代相适应的崭新的部分,不断淘汰没有生命力的部分。我国的戏曲就是按照这样的规律流传下来的,这种规律就是传统。简言之,就是在祖先给我们创造的艺术雏形的基础上,经过不同时期发展、革新、创造,使之适应当代观众的审美要求,这才是传统。尊重这个传统戏曲则兴,否则戏曲则衰。过去是这样,现在是这样,将来也仍然是这样。

从第二部分的实例,我们可以看到,所以至今仍旧保留着的剧种都是不断随着时代的变化而进步的剧种,它过去是有生命力的。而已消亡了的剧种,要么是虽已产生,并未形成完整的艺术形式,从业人员又少,始终没有产生多大影响而自消自灭,要么虽已形成比较完整的形式,而因循守旧,不求进取,它本身的艺术又不断被另外的剧种吸收,自身已无保留价值,而逐渐消亡。当今世界已经进化到了空前进步的时代,如果戏曲再不研究新的进取之道,不论它过去和现在曾有过何等繁荣的历史,也是逃不过衰亡的命运的。

但是艺术上的革新、创造是充满着艺术观的矛盾与斗争

的。这种矛盾和斗争有时还很激烈,事实上不管斗争的激烈程度如何,艺术上总是要随着时代进步而进步的。明代戏曲家王骥德说:"世之腔调,每三十年一变,由元迄今不知几经变更矣!"古人皆通晓此理,在社会主义的今天,如果墨守陈规、闭关自守,反而是不可理解的了。

我们认识了戏曲的传统规律, 就要按照这个规律能动地 进行改革与创新的工作。但是要创造出能代表我们这个时代 的音乐作品。却并非易事。戏曲音乐不同于歌剧音乐创作那 样, 作曲者可以任意选择他熟悉的东西作为他创作的素材, 进行改编或创作,也不仅仅是将戏曲遗产中固有的东西,东拼 西凑、堆砌和简单的搬用。真正一个好的戏曲音乐作者,不但 要熟诵你所从事的剧种音乐的板式结构、各种功能、变化规 律, 还要熟悉一些兄弟剧种的音乐结构、规律和当地民歌、 民间乐曲,不仅懂得剧本结构,理解主题思想,人物关系, 还要具有一定的文学修养、语言知识和如何使它们与音乐巧 妙结合的能力;不仅懂得音乐,还要懂得导演、表演知识. 使音乐能正确表达剧情和帮助演员表演的发挥; 不仅要熟悉 演员的嗓音、演唱技巧, 还要帮助演员不断改善与提高他们 的演唱方法和理解与表达感情的能力等等。因此, 戏曲音乐 工作者正象何为同志提出的那样。"他必须是一个知识渊博 的艺术家,而不能只知摆弄音符,此外便一无所知的匠人"。

但是,近年来,由于种种原因,一些戏曲音乐工作者,甚至很有作为的同志,被迫改行创作歌曲、搞电影音乐,有的改写剧本。而大批专业剧团里却没有专业的编曲人员。编曲工作不得不由剧团中的伴奏人员担任。而这些人大都是从前些年移植"样板戏"的模式中学到一些僵化的程式和贫乏

的曲调。他们对遗产知之甚少,又缺乏传统音乐资料可供学习,也没有学习机会,更缺乏创作技巧,因此很难达到应有的水平,直接影响到创作质量。

社会进入崭新的时代,这个时代又要求我们搞出无愧于它的崭新作品。而目前这种状况又如何能达到这个要求呢?这就要求领导要重视起来。不仅要给戏曲音乐工作者努力学习和掌握许多方面知识的机会,提高他们的工作能力,还要给以公平的待遇,爱惜音乐人才,要不断培养后备力量,要理解他们工作的苦衷。使他们丢掉思想包袱,专心学习和掌握知识,尽快地培养出一批具有现代水平的作曲者,使他们大胆探索、试验并创作出为现代观众所喜欢的时代的新戏曲。

浅谈戏曲音乐美学

何为

(据录音整理、未经本人审阅)

戏曲艺术是一种综合性的艺术,它综合了文学、表演、音乐、美术等不同的艺术形式,而这些艺术形式又有各自的特点、特性。象表演、美术等属于空间艺术,而音乐则属于时间艺术。空间艺术亦称造型艺术,在欣赏这种艺术的时候不受时间的限制;像文学、音乐则属时间艺术,为什么文学也属于时间艺术?就是因为文学作品,无论是小说、诗歌、散文它不是一下子把所有描写的人和事都展现在读者面前,而是一行一行的读下去,才能了解里面的各种情节、各种人物及他们之间的关系。文学艺术和音乐艺术是有相似之处的,音乐艺术在时间的要求上是更严格的,中间是不能间断的。戏剧就是把空间艺术和时间艺术综合起来的艺术。

关于戏曲艺术的音乐性和戏剧性

大家知道,戏剧演出需要一块场地,这就是空间,从这个意义上说它是一个空间艺术,一个戏必须从开始一场一场地演下去直到结束,才能说清一个故事,从这个意义上讲它又是时间艺术,因此说戏剧是空间艺术和时间艺术综合在一起的综合性艺术。

话剧是综合性艺术,戏曲也是综合性艺术,它们之间到

底有哪些不同?这就需要我们很好地研究一下。

戏剧是个大的艺术范围,它包括话剧、哑剧、歌剧、舞 剧、以及话剧中派生出来的电视剧,广播剧等,我们将它们比 较一下,发现有这样一个特点,有一种戏剧没有音乐,而有 一种戏剧是不能离开音乐的。话剧同音乐没有必然的联系, 它主要的表现手法是说白和动作, 话剧中所出现的音乐是烘 托戏剧气氛, 增强它的表现力, 但它对话剧艺术的特性毫无 影响,有无音乐话剧仍然是话剧,丝毫改变不了话剧艺术的 特性。但对歌剧、舞剧、戏曲这样一类戏剧形式说来,是不 能离开音乐而存在的,一旦离开音乐就成为别的 艺术 形式 了, 比如戏曲, 演员在"四击头"中亮相, 如果把 "四击 头"去掉,这就不是戏曲艺术了,或成为别的什么艺术了; 如果把《秦香莲》"见皇姑"一场的唱词拿掉, 改为说白, 这是不行的,这就不是戏曲了,这就破坏了戏曲艺术的音乐 性,破坏了戏曲艺术的内在规律,其它歌剧、舞剧等、没有 音乐是不行的,这类艺术没有音乐就没有了生命。我们把这 种戏剧称为音乐的戏剧, 无论是外国的歌剧还是 中国 的 戏 曲. 在这一点上是相同的,它们只是有风格上的差异而没有 本质上的区别。

说戏曲是音乐的戏剧,除了有唱以外,演员还必须按照音乐的节奏来进行表演。戏曲演员的唱、做、念、打是同时来完成的,而这四种表现手段完全不是一回事,但又不是各不相干,又是什么把它们结合在一起的呢?这就是音乐,通过音乐的节奏把它们连接在一起。旧社会跑码头的演员,他别的可以不带,唯独带琴师和鼓师,而这两人又都是搞音乐的,从这个实例中我们就可以证明,戏曲是音乐的戏剧。又

如我们戏曲很讲究锣鼓经,不仅鼓师要熟悉它,演员也必须熟悉它,戏曲的表演就是在锣鼓经中完成的,假如演员不懂锣经,那么他的表演就会大出洋相,有经验的演员是很重视锣鼓经的,有了它演员的表演才有依靠,才能将感情发挥出来,因此我们说戏曲表演是音乐化了的戏曲表演。

戏曲和音乐是不可分的,这是戏曲艺术本身所固有的规律,不是哪一个人规定的,而是一种艺术的特性,是这个艺术历史发展所决定的。我们中国戏曲的来源有三个,一是歌舞、一是说唱、一是滑稽表演,最初的戏曲就是综合这三个方面而成,使之歌舞表演戏剧化,使滑稽表演向戏剧化歌舞化这方面发展,到现在我们还可以在戏曲里看到滑稽表演的因素,像丑角的插科打浑,就是源于古代的滑稽戏。由于历史上的原因形成了这么一个艺术形式,我们今天探讨这个问题很有必要,不仅从事戏曲音乐的同志了解这一点,搞导演工作的同志也应了解这一点。

中国戏曲有两个主要的因素,一是戏剧性,一是音乐性,这两个因素是相互矛盾的,戏剧艺术和音乐艺术的特性是相反的,把它们综合在一起就构成了矛盾。戏剧是一种再现的艺术,或者说是一种摹仿艺术,而音乐则属于一种表现艺术。

戏剧艺术是通过演员的形体表演,来体现艺术创作的一种形式,它的特点是表演,尽管说"剧本是一剧之本",但是剧本主要不是给人看的,而是让演员演的,它只有通过演员的表演才能成为观众所欣赏的艺术品。当然一个好的剧本,那还是有文学价值的,是可以阅读的。但是作者的意图是通过角色台词和演员的表演来表达出来的,和一般文学作

品不大相同, 因此戏剧剧本的创作就是为了舞台演出。戏剧 艺术从本质上讲就是对现时生活的墓仿、再现。中国的戏剧 从一开始就是这样的, "优孟衣冠"就是对现实的摹仿再 现, 优孟就是摹仿孙叔敖生前的音容笑貌, 再现他的生活, 引起楚庄王的回忆, 想起了老臣的后代, 达到这样一个目 的。后来的滑稽戏、参军戏以及现代戏剧无不如此, 如果这 种滑稽戏单独发展下来的话,很可能发展成我们民族的话 剧,但是它和我们民族的歌舞结合了,成为了戏曲。现在舞 台上最典型的戏剧表演是话剧表演,话剧表演的最大特点是 要求逼真,要求角色按生活中人物的行动逻辑来发展,比如 在戏曲舞台上, 在人物激动的时候可以大幅度地摆动髯口, 而在话剧舞台上则不允许,因为夸张到令人不可置信的地步 了。话剧的表演是有夸张的,但是不能夸张的离现实生活太 远。话剧要求把观众带入戏剧环境之中, 使之身临其境, 话 剧连它的布景都要求生活的真实, 从这个意义上讲话剧是一 个摹仿艺术,或者说是再现艺术。戏曲表演的程式性话剧是 不能接受的,话剧典型的反映了戏剧表演的特性。

音乐和话剧完全不同,话剧所有的特点音乐是没有的,话剧可以利用它的各种艺术手段塑造一个阿Q的人物形象,但是音乐无论如何也不可能刻划出,或者说再现出阿Q这样一个人物形象,无论怎样有才能的作曲家也不能做到这一点,音乐不长于外在的摹仿,最善长内心情感的表现,而音乐在表达情感方面有一股特殊的力量,这种力量是其它任何艺术所不能比拟的。比如在抗战时,发表一篇鼓动抗战的演说,不如唱一首"义勇军进行曲"的鼓动力强,这就是音乐的特性所决定的。音乐表现一种粗犷的性格是可以的,表现

一种温柔的性格也是可以的。它不是从外貌上,而是从旋律 所刻划的内容上、感情上、气质上来表现一种形象。《天方 夜谭》用两个很精练的旋律刻划了两个不同的人物形象,一 个是在小提琴上奏出的善良、温柔的舍赫拉查达的形象;一 个是在低音号上奏出的残暴、专横的国王形象, 这说明音乐 善长内在的描写。音乐和戏剧这两种不同特性艺术结合在一 起经常打架, 在我们剧团的日常生活中, 搞音乐和搞导演的 经常发生矛盾并没有什么奇怪的, 因为他们所从事的专业就 是矛盾的。当我们了解了音乐的长处和它局限后,就应当发 扬它的长处, 克服它的局限, 适应地改变它的本性, 适应于 戏剧的要求。戏曲音乐是一种独特的音乐,它和纯粹的音乐 已经有区别了, 音乐会上独唱演员是以歌唱家的身份在演唱 的,属于纯声乐的作品,戏曲舞台的演员在演唱时虽然在当 时特定环境下也是以歌唱家的身份在演唱, 可是他演唱的却 是戏剧故事, 或说和剧情有关的内容, 不属于纯声乐作品, 而是戏剧作品的一部分,主要是以剧中人的身份在演唱的; 独唱演员可以返场再唱一首,中间可以谢幕,而这些对戏曲 演员的演唱则是不可能的,也是不允许的,这是受音乐的戏 剧性所制约的,因他是以剧中人的身份演唱的缘故。所以我 们说戏曲音乐是一种独特的音乐,是戏剧化了的音乐,它比 一般音乐所受的限制多,它必须根据剧情来构思音乐,根据 具体的情景来写音乐。

戏剧化了的音乐第一点就是要刻划人物形象,非戏剧化的音乐没有这个任务,它们可以刻划人物形象也可以不刻划,即使是刻划人物它也和戏剧故事,戏剧情节不发生关系,而戏剧化了的音乐必须和戏剧故事、戏剧情节发生关系,音乐

必须放在情节之中来表现。

第二点,戏剧化了的音乐它还要表现戏剧情节,表现戏剧矛盾的发展(在一般的音乐作品中不存在这些问题)。在这个问题上要求的更严格一些。我们曾经看到过许多不成功的歌剧作品,把它的每个曲子拿出来单独演唱,旋律很好听,但把它们当成一部完整的戏剧音乐作品来看它却是不成功的,这里没有矛盾的起伏发展,不成功的毛病就在这里。

在戏曲作品里, 当戏剧矛盾发展到高潮, 其矛盾将近解 决时, 主人公百感交集, 来了一大段唱, 不唱则己, 一唱就 把观众唱走了,这是为什么?不管你的唱段如何精彩,这时 戏剧矛盾已经解决,在这安一大段唱就多余了,所以观众就 不耐烦了。大段唱一定要安排在戏剧矛盾适当的地方,剧情 的发展不唱不行了。在此处设计一大段精彩的唱,才能使观 众的美感得到满足,才能换来观众的掌声。这是因为戏剧情 节的发展,戏剧矛盾的开展是和观众的心理变化相一致的, 戏剧音乐的创作是要考虑这个问题的。在我们的创造实践中 就有这种情况,一段唱腔设计出来后很好听,但得不到导演 的支持, 得不到观众的掌声, 其原因就是这个问题没有解决 好。在戏剧性的要求下,在一定情况下需要大段唱腔在一 定条件下又需要唱快板如此等等。不同的戏剧情节要求音乐 有不同的表现, 所谓的板式变化。它就是根据戏剧矛盾来变 化的。如果违背戏剧性的要求, 再美好的音乐在戏剧里也是 格格不入的。戏剧性音乐的创作,首先服从于戏剧性的要 求,这里包括戏曲、歌剧、舞剧等,无不如此。这样说是否就 降低了音乐的地位了呢?这里丝毫没有降低音乐的地位,相 反, 如果这个问题解决的好, 那么非戏剧性音乐是不能比拟

的。在我们优秀的传统戏当中,有许多优秀的唱段,每个唱段都可代表某一人物的性格,在一般的音乐当中是达不到这个高度的。

关于审美意识的民族性与时代性

审美意识就是讲审美趣味、审美观念,审美趣味和审美观念是有民族性的,不同的民族有全然不同的审美观,不同的时代也不不同的审美观点,从许多的现象中可以看到这一点。比如有的民族在女人的鼻子上,扣一个很大的环做为美的象征,在我们看来不觉得美,有的民族在额头中间镶嵌一颗珠子做为美的象征。一个民族的审美观念和这个民族的生活条件、生活环境、生产力发展的水平、文化传统、历史、语言、心理素质等等方面都有密切的联系,审美观的民族特性是很强的,在研究我们民族艺术的时候要特别注意这一点一一民族性。

中国戏曲是从中国土地上生长出来的一种艺术,是中国民族所特有的一种民族艺术,而这种艺术在审美观点上,在审美趣味上反映了我们民族的特点。比如在欧洲的生活习惯中,男女可以在大庭广众之下拥抱,并且不会受任何人的耻笑,在我们民族则视为不可,既使有拥抱也要在背人的地方,这不能说是封建意识,而是我们民族的心理和民族习惯。在我们的戏曲舞台上,也有拥抱,但是用我们民族特有的方式,生、旦把自己的水袖搭在对方的肩上就算拥抱了,这是在我们民族心理特征的基础上所形成的一种特殊的表现形式。这种特征在音乐上就更为明显。

中国的戏曲和外国的歌剧同属于音乐化的戏剧,从艺术构成的原理上看这二者没有什么区别,但是在具体的表现形

式上、在艺术风格上其区别就十分明显。欧洲歌剧的音乐结构属于咏叹调和喧叙调的交替,中国的戏曲大体 也可 分 两 类,一类是抒情性的,一类是叙述性的。在表现形式上欧洲歌剧把抒情性的曲调称之为咏叹调,叙事性的曲调称之为喧叙调;而我们中国戏曲则称为慢板、原板、二六、散板等,其音乐的结构是以板式的变化作为基础,当然在此之前我们还有一种音乐结构是曲辟联套,这种板式变化和曲辟联套,是我们中国戏曲所特有的结构方法。它们的基础就是抒情性和朗诵性的交替。

欧洲的歌剧是作曲家创作出来的,它们(他们)在旋律上没有相同之处?中国的戏曲是一种民间的创作,以程式性为它的特点。所谓程式性,不是每部作品都重新创作(指音乐上的创作),创作新的曲调,而是把传统的曲调加工为程式、加以发挥变化,我们绝不会把大慢板抛开,来创作一个曲调取代大慢板,这样观众也不会接受,只有在大慢板传统程式的基础上加以发挥发展,才能得到观众的承认,在一出戏里我们可以创作许多新的东西、但必须是这个剧种。把这些新鲜的曲调,以至外来的曲调都溶化在自己的剧种之中。这种程式化的音乐,在欧洲的歌剧中是不允许的,比如贝多芬创作了九部交响乐,他这九部作品的主题没有一部是相同的,但听完之后我们感到有贝多芬的风格。我们这种程式化的音乐,也是中国戏曲音乐表现形式的一个特点。

西洋歌剧自作品一经演出和发表,表演者是不能改变音乐的,而中国的戏曲在演唱时都是相当的灵活,一个演员只是按照谱子一个音符一个音符的演唱,那是毫无生气的,如果在谱子的基础上结合本人的条件发挥,那么就能使作品生

辉。我国古代戏曲理论家王骥德说过: "乐之筐格在曲,而 色泽在唱,"很辨证地说明了曲与唱的关系。演员在进行二 度创作时候,往往对作曲家的原作是一个发挥,有很大程度 的丰富,这是中国戏曲的一大特点,而在欧洲的歌剧中是不可想象的。

中国的戏曲是以音色来区分角色的,也就是人物性格以音色来划分,这一点和外国歌剧基本相同,但外国以声部来区分的,即男高、女高、男低,女低,每个声部的音域是不相同的。中国戏曲的生、旦、净、丑各类角色,他们音色上有区别,而音域的差别不大,音域差别并不能成为区分角色的标志,这与外国歌剧不同。如有我们戏曲的花脸按照西洋贝司的唱法来唱,那观众是不能接受的,同样我们戏曲的青衣如果用外国女高音的唱法来唱,同样也得不到观众的承认,这完全是我们民族审美意识所决定的。

中国戏曲的演唱在发声的机制、发声的原理和西洋唱法没有什么差别。我们说丹田之气,外国说用横隔膜掌握呼吸,说法不同,其原理相同;声音的发出是靠声带的震动,这也没有区别;要求声音松驰、园润、悦耳在这点上中外也没区别?为了增大声音,中外的唱法都需要共鸣。但是我们听来他们的差别又很大,这是怎样产生的?最根本的原因就是语言上的差异,中外唱法的口型是不一样的,因此它们的共鸣位置也就有所不同,如果用西洋唱法的口型、共鸣位置来唱中国的歌曲,那么一定是风马牛不相及,风味全失。中国的演唱特别是戏曲是建立在中国民族语言的基础上它首先要求吐字清晰,它有一系列的技巧与方法,昆曲总结了几千年来的演唱经验,非常讲究字头、字腹、字尾。我们还有许多

的装饰唱法,在西洋这种唱法是标明的,而我们则是靠演唱者自己去掌握,我们每个剧种都有自己独特的装饰唱法,因而形成了各个剧种的不同风格:京剧有京剧的味、河北梆子有河北梆子的味、评剧有评剧的味等等。而这些装饰唱法有相当高的技巧性,它们或者是使字音演唱更准确更突出,或者是为了表现情感,使情感更鲜明,这些装饰的唱法很值得我们去研究。以上这些就是我们中国戏曲的演唱特点,如果离开了这些,我们就很难讲中国戏曲的演唱特点,如果离开了这些,我们就很难讲中国戏曲的特点,为什么独唱演员唱戏曲唱不出味,这就是因为我们中国的戏曲光靠谱子是唱不出来的,它必须掌握戏曲演唱所独特的东西,像咬字、气口、装饰等等,还要靠演员的二度创作,我们把谱子继承了下来,这个遗产是死的,我们把演唱继承下来,这个遗产才是活的。

以上所讲的是我们戏曲的民族性,这种民族性是同我们民族的心里习惯相符合的,反映了我们民族的审美意识。另一方面审美意识还有时代性,就是说审美意识随着时代而发展。

戏曲艺术从诞生直到现在已近千年,在其中它是不断丰富不断发展变化的,它的这种变化是同人民群众的审美趣味的变化相适应的。我们可以简要地回顾一下历史,在元代盛行的是杂剧,属于北曲,到明代北曲衰落,而南曲十分流行,当时的人民群众很喜欢南曲而不大喜欢北曲。但从艺术水平上讲,北曲比南曲要高的多,为什么在明代人们不喜爱北曲而喜爱南曲呢?我们应当注意这里面有时代的变化,尽管从元到明改朝换代,它们仍是封建社会,元代是北方少数民族的统治,明代是汉族的统治,朱元璋之所以能推翻元朝统

治的基本原因,就是汉民族的民族意识的觉醒在起作用。就 明王朝建立后, 认为在元代盛行的北曲是胡乐, 出于一种民 族意识排斥它,这样我们就可以理解了。元代的北曲既有汉 族的东西, 也有少数民族的东西, 但当时人们当成胡乐加以 排斥, 那是一个时代的特征, 南曲是从南方兴起的, 是从汉 族集居地产生的, 所以就推崇南曲。至明中叶, 由于经济的 发展出现了一个繁荣的盛世,人们觉得南曲的艺术性不高、 需要改革,这时出现了一位改革家——魏良辅、他把昆曲腔 加以提高, 使腔发展的很细致、很优美称为一唱三叹婉丽妩 媚, 具有南方柔和、优美的特点, 因此昆曲在明中叶盛行了 起来、它的艺术也是发展最高的时候。明末、形势发生了变 化、社会动荡不安、爆发了农民起义、推翻了明王朝、恰恰 在这个时代昆曲走下坡路,一个新兴的剧种——梆子,在北 方兴起了、在艺术上、梆子之粗糙、昆曲之细腻这两者是无 法相比的, 但是梆子居然战胜了昆曲而风行全国, 梆子不仅 在北方繁延了后代,在南方也繁延了后代,梆子之所以能战 胜昆曲, 这是政治的变化、时代的变化、人们情绪的变化、 人们审美趣味变化的结果。在动乱的时代人民需要一种能够 反映他们高昂的斗争情绪的声音,这种声音不是昆曲所能达 到的, 只有梆子才具有这种声音, 用一句话概括 . 它 具有 "高亢激昂"的特性。它与当时人们的情绪是合拍的,这时 人们的审美趣味可以在梆子那儿得到满足,梆子的兴起不是 偶然的, 它是有群众基础的。

从上面的叙述中我们可以看到,从北曲到南曲、到昆曲 再到梆子的变化,说明时代的变化,人们审美趣味的变化,从 近代戏曲的发展也可以看到这一点。

民国以后梅兰芳红了起来, 尤其在二、三十年代最红, 我们分析一下梅兰芳的艺术同传统的京剧艺术有 什 么 发 展 的话, 我们可以发现有很显著的变化。梅兰芳之前最有名的 旦角是陈德霖, 是一位正宗的正工青衣, 梅是继承陈的, 我 们把他们的唱腔比较一下, 这里有明显的变化。陈的演唱, 嗓音很尖、声音很高, 但字听不清楚; 梅的演唱很有陈的特 点,声音很尖、很圆润,也很刚强,可是字听得清楚,不能 说陈咬字的技巧不如梅兰芳, 我们看梅先生唱戏, 他的口型 是放松的, 是张开的, 而陈的演出尽管没有看到, 但从他的 唱片中可以听到他的口型开得很小, 因此许多字 和 音 放 不 开: 在化装上比较一下,陈德霖时代旦角的额头是方的。咀唇 中央只点一个小红点、表示樱桃小口、到梅兰芳时、日角的 额呈园形,唇上均匀地着红色, 在表演上比较一下,陈德霖时 代的正工青衣,不重做工只重唱,这是因为青衣多半是庄重稳 雅的角色的缘故,这种女性冷若冰霜、笑不露齿、行不动裙 符合封建时代的道德标准和规范, 清末的青衣除了抱着肚子 唱以外,不能有过多地动作。由于辛亥革命、五四运动,一 种民主思想传播开来, 反映在人们的审美意识上也发生了变 化,因而到梅兰芳时旦角的表演与前代大不相间,那种樱桃 小口、笑不露齿行不动裙不再是美的象征了。梅兰芳在各方 面的变化反映了时代的变化, 人们审美趣味的变化, 审美意 识的变化,如果梅兰芳不处在这么一个时代,仍处在清朝未 年,是不会做这些改革的,他做的这些改革是话应了时代的 潮流,梅兰芳在艺术的可贵之处就在这一点上。

以上这些说明时代在不断的变化,人们的审美意识在不断的变化,反映在艺术上也不断的变化

我们从事戏曲事业的同志,现在都面临着这样一个问题,新的时代在向我们挑战,诸如电影、电视、芭蕾舞、交响乐、以至体育节目等等,人们接触的艺术品多了,视野开阔了,对传统的戏曲感觉不满足了,要求戏曲要有一个新的面貌发生一个巨大的变化。

从音乐上讲,现在是一个多声部的时代,而我们的戏曲还停留在单声部的水平,人们是不满足的。在我们民族乐器中缺乏低音乐器,为丰富我们民乐队的音色,应当把低音乐器加上去。我们的戏曲只有各个角色的独唱,而没有重唱、合唱。我们也应把这种艺术手段吸收进来。我们戏曲各角色演唱的发展是不平衡的,像河北梆子,女声唱法发展的充分一些,而男声相对就差一些,局限性就大一些。在发声训练上有些是科学的,有些是不科学甚至是反科学的,这些都是我们所面临的问题,需要改进的。

为了适应这个时代,摆脱长期闭关自守的状态,要大胆吸收外国近代音乐文化的成果,来充实、丰富、提高我们民族的戏曲音乐是很有必要的。我们不能做保守派,我们可以做个比较,弦乐四重奏《二泉映月》和华彦钧本 人演奏的《二泉映月》,哪一种更适合今天听众的欣赏习惯?显然是前者而不是后者,华的演奏做为遗产很宝贵,但做为欣赏的节目则是很不够。在戏曲声乐的训练上,长时期以来很少借鉴西洋的科学的发声训练的方法,我们为了戏曲事业要大胆地吸收借鉴,这是戏曲为适应时代发展的需要,不是哪个人的爱好。

民族性和时代性是一个问题的两个方面的,它们是相矛盾的,它们矛盾的焦点在于:民族性趋向于保守,固守本民

族原有的东西,而时代性则往往抹煞民族性。我们在解决这一问题时要考虑时代性,但又不能抹煞我们的民族性,相反要发扬我们的民族性。外国成功的经验是要吸收借鉴,但目的仍是充实我们的民族性,提高我们的民族性。中国戏曲在世界上所以有这么大的影响,就在于它有独特的民族性。中国戏船,这种民族风格不是要消灭而是要发扬,我们消灭的是我们那些落后的、不健康的、不科学的东西,对好的充西要大大地发扬。吸收借鉴西方是为了寻求我们民族化的道路,加强民族戏曲的表现力,丰富戏曲的技能,使戏曲能符合时代性的要求。如果我们丧失了戏曲的民族性,那么也就丧失了存在的意义,许多外国学者的研究课题传向了亚、非、拉研究东方民族的音乐和戏曲,其原因就在于它的民族性。因此,我们的发展是立足于我们传统的立场上,必须发扬我们民族的特色,而不是放弃自己的特色去追求外国的某些东西。

我想:我们做为一个艺术家,一个美的创造者,我们所创造出来的艺术,不仅是适合人民群众的审美要求,而且还有责任把人民的审美趣味提高一步,使他们真正认清什么是美的,什么是不美的。为什么许多青年热衷于港台流行歌曲?就是因为他们分不清什么是美、什么是丑,我们在和"流行歌曲"等而下之的东西做斗争的时侯,不应迁就群众中落后的审美趣味,而是提高他们鉴赏能力,这是我们文艺工作者的社会责任。

注:此稿是何为同志在"河北省戏曲音乐(八二年)年会"上的发言,根据录音整理,未经本人审阅。

原讲稿分为三个命题,即现行文的二、三、四部分,第一部分是原稿的序言,为叙述上的方便,整理者将序言改为第一部分。现行文的序言,是整理者根据讲话的精神加上去的、如有错误与作者无关。

特此说明。

整理者: 李金泉

原载:《河北戏曲音乐文集》(1983年)

论我国戏曲音乐两大体制

安禄兴

曲牌联套体和板式变化体,作为戏曲音乐体制的两大支柱,先后孕育、萌生,到发展、成熟并存在于世,从来是互相补充借鉴、相辅相成,成为我国317①个剧种的基本结构法则,它浓缩、积淀着我国历代人民的审美情操和理想,成为区别东西方音乐的重要结构形式之一。

对于戏曲音乐体制,目前在认识上大相径庭:一认为存在三种体制(板腔体、联曲体、综合体)②;一认为存在两大体系、两大体制③;一认为存在一大体系一板腔体制④。 笔者认为,我国戏曲音乐的结构,是一个体系下的两大体制一曲牌联套体和板式变化体。

一个体系两大体制

体系是指"若干有关事物互相联系、互相制约而构成的一个整体⑤", 恩格斯指出: "我们所面对着的整个自然界形成一个体系,即各种物体相互联系的总体⑥"足见,整体性与相互联系则是构成体系(即系统方法)的最重要的原则。

体制就艺术而言,乃指体裁、格局。就戏曲音乐而论,体系乃指区别于中外一切音乐形式的理论体系,而体制,仅

指戏曲音乐整体性结构(不包括局部曲式结构)而言。 因此,体系与体制,两者既不可混淆,也不可相互替代。戏曲音乐的结构体制,仅是戏曲音乐理论体系的一个组成部分,将戏曲音乐结构论述为"两大体系,两大体制"或"一大体系——板腔体制"的观点,皆将体系、体制两种不同的概念混合。

戏曲音乐的曲牌联套体与板式变化体,由于结构特征、表现功能与逻辑不同,形成各自独立的两大体制,但在结构原则上,两者在相互萌生、发展中,既相互独立,又互为条件、相互借鉴、补充,具备许多共同特征。(一)同源于我国的诗、词、曲,先形成的曲牌联套体又孕育产生了板式变化体;(二)曲牌联套体中的各曲牌板式变化结构,与板式变化体的整体结构类同;(三)板式变化体结构的剧种(剧目),开始更多地插用其他腔调(类同简单的曲牌联套+板式变化),(四)各声腔系和各剧种中,皆处于两种体制杂陈局面;(五)两种体制皆被后兴起的剧种(剧目)相互借鉴、吸收;同时并存于某些剧种,甚至汉剧、川剧、京剧、湘剧等古老剧种中。故把两大体制认作一个理论体系,更为恰当。至于"综合体"的称谓,如同"南北合套⑦"一样,只是两大体制在某些剧种中的综合运用,至今并未完善和形成独立体制。

曲牌联套体的确立与成就

我国古典音乐,承继着东方"线"(书法、绘画、建筑)的艺术之美,千变万化的旋律线——高低、长短、上扬、低回、委迤、曲折等各种变幻,构成线的"音画"、"情"的音诗,构成中国戏曲音乐的每首曲牌,皆为一幅"线"的音

画;而曲牌联套体,则是数百幅"音画"进行互补、对应、 类比的完美结构体制。

南戏从温洲腔起始,后延用"随心令"的民间创作传统,形成了"以声相邻以为一套,其间亦自有类辈⑧"的曲牌联套结构。南曲庞大的曲牌群,已开始形成南戏的"不叶宫调"之联套结构。对于南戏初始的单曲牌体来讲,无异是戏曲音乐的一大进展。随着南戏的流变、戏曲的曲牌联套体初步确立:然弋阳腔衍化为高腔之后,又进一步突破了昆山腔的套曲结构原则。高腔完善了曲牌联套体,同时又吸收变奏原则于戏曲,"滚调"的形式使曲牌联套体唱腔板式化,为戏曲板式变化体的创立,创造了条件。特别由弋阳腔派生出的昆曲曲牌头、尾部加滚唱的演唱形式(俗称昆弋腔、四昆腔),以及后衍化出的乱弹三五七和吹腔,已渐向板式变化体衍化开来。

继南戏之后的北杂剧,承袭诗、词、曲的优良传统,并直接由诸宫调脱胎而来;由于诸宫调一面吸收唐大曲(三大段)和鼓子词的板式变化规律,一面继承着《转踏》、《唱赚》的曲牌联套形式(董解元的说唱《西厢记》中,就用了《出队子》《点绛唇缠令》《尾》等数支曲牌,宫调由黄钟宫转到仙吕宫),使之两种体制兼具。又宋金院本与诸宫调结合,并吸收其他因素,把诸宫调之结构(曲牌联套体)直接纳入北杂剧中(如《北曲四大套》的形式和体制,便完全承袭诸宫调)。足见,说唱音乐体制,进一步巩固戏曲(北曲)的曲牌联套体,使《南曲》、《北曲》殊途同归,逐渐确立和完善了(戏曲)曲牌联套体。至此,该体制形成和保存了四种曲体。①单曲体:在初始的《南曲》及后来兴起的

弋阳腔、高腔中多用。沿用了《诗经》的国风·周南》中《桃天》和宋代鼓子词(曲艺之曲体形式;②循环曲体:《南曲》与《北曲》中皆有应用。承袭了《诗经》中《大雅》之《大明》和说唱音乐《缠达》的两腔相迎、循环兼用"的曲式;③"不叶宫调"多曲体。在《南曲》由单曲体向多曲体发展时和北曲直接袭用"诸宫调"之曲体的初始阶段,多用不规则宫调变化的多曲体;④同宫(或异宫)调多曲体:对于宫调运用,北曲发展十分严格,而南曲仍稍宽。目前,四大声腔中的昆腔、高腔,以及由民间歌舞发展成戏曲的云南花灯戏、二人转;由说唱音乐发展成戏曲的苏剧、沪剧、甬剧、雁北要孩儿及山东柳子戏等,均保持着曲牌联套体。

曲牌联套体的艺术成就,鉴证着它存在的价值: 首先在于它是我国古典艺术美的体现。为了体现音乐以情为 主和"线"的美,充分采用"同宫异腔"或"异宫异腔"的数百个曲牌间"情"与"线"的对比与交织。各曲牌的音调、节奏渐渐形成一定程式。曲牌的"抒情",主要运用"线"的变化美,去表现人的情操。

其次,曲牌联套结构,创立了各曲牌在音调、节奏、宫调转换等的组合法,大致分为两种.①将整体结构分做引子、过曲、尾声,其中一曲为主曲(多是过曲中第一曲),并以此突出调性,宫调规范,②运用有特点的腔型,使之贯连全套,"通套相协"。这两种手法,不论对多系统板腔体或综合体制的曲牌运用及集曲手法的实践,都有很大借作鉴用。

其三, 该体制创用的集曲、南北合套等曲牌套用(或拼

用)手法,特别是对"移宫犯调"的运用,成为我国民族音乐旋律组合与展开(作曲)的重要手法之一,至今俗称的"减工添凡"、"减凡添工"、"变宫为角"、"去乙添上"、"变徵为角"、"以闰为宫"等宫调转换手法,皆能窥到该体制"移宫犯调"手法的影子。

其四,从温洲腔派生出海盐、余姚、昆山、弋阳腔,后新之合流为"昆弋腔"、"四昆腔"及衍化出的乱弹三五七和吹腔,特别是创立南(曲)北(曲)合套,将不同风格的音乐形式交熔于一体,解决了一切音乐形式之间可以相互吸收、借鉴并合二为一的可能。戏曲中由各声腔之独立,到几种声腔熔于一个剧种,或一种声腔流变中化入在每个剧种内(四大声腔已各衍化出几十个剧种),不仅加速着戏曲音乐的流传、相互吸收促进,而且大大推动我国戏曲事业的发展。

其五, 曲牌联套体中保持的"散、慢、中快、散"之基本节奏规律, 为板腔化奠定节奏基础, 曲牌的旋律, 为板式变化体制奠定了音调和宫调转换基础。

其六, 曲牌联套体创立了单曲体反复、循环曲体、多曲体联套(包括"不叶宫调"、"同宫"、"异宫"等联套)以及集曲、合套等一整套完整结构法则。它体现戏曲音乐体制的严谨性和艺术性,它和中外音乐形式中的复 乐 段、集曲、套曲、古组曲、新组曲,以及民族曲式中的重要复式乐段、多段体、循环体、套曲体、综合体、集曲、连环曲等具异曲同工之妙。它是我国民族音乐结构形式的集大成者,它的确立与成就,对我国民族音乐、各类戏剧音乐及中外一切音乐形式,产生了不可估量的影响。

板式变化体的形成与艺术价值

从某种意义上讲, 音乐的核心是节奏。 离开 节 奏 的 律 动, 便失去音乐自身。

板式变化体运用节奏(节拍)对比化统一规律,并将戏曲节奏(舞台节奏)、生活节奏、情感节奏三者紧密溶为一体,去塑造音乐形象,在把握音乐的规律性方面,无异比曲牌联套体是一大进展。虽板式变化原则渊源甚早,但形成板式变化体却在西秦(十七一一十八世纪之交)鼎盛期,大大晚于曲牌联套体。它以我国民族音乐变奏原则为基础,直接由说唱、戏曲的曲牌联套体之板式变化原则衍化而来。

追溯渊源,该体制源干我国最早的汉语单词头、腹、尾 之囊核腔的语音轻重缓急、启萌着先奏《诗经》的引、腔、 尾之节奏变化规律。后经《楚词》的"乱", 唐大曲的三大 段(器、声、午——散序、中序、入破)及鼓词的散、慢、 快、散之节奏规律、渐渐形成民族音乐的基本节奏特征。据 载, 魏晋时已出现拍节, 隋唐音乐中已出现节字、节句: 渐 之变奏原则在民族器乐中广泛应用(板眼浓缩、扩板加花、 放慢加快、添头夫尾、翻高回低、移宫犯调等)。 到戏曲形 成, 南曲则一字一拍、北曲则一句末尾打板(元曲时鼓板合 一、产生板眼), 在曲牌联套结构中, 板式变化也成为主要 表现功能之一。明《度曲须知》(沈宠绥)记载:"板则其 正、鼓则其赠", "彼歌声每度一板,而指法之最清者,弹 数均之及四"(一板四拍)。虽然民族传统的变奏、节拍原 则出现其早,但宋末首现出现的《南曲》《北曲》,却是结 构从简的曲牌联缀,这与民族失败、国破家亡等社会与艺术 的原因分不开。尽管曲牌联套体由单曲体——循环体——不 叶宫调多曲体——同宫多曲体——异宫多曲体不断 衍 化 发展, 毕竟仍无法适应社会与群众之需求, 限制了 戏曲 与社会、戏曲与人民的广泛而迅速的交流。十七世纪爆发的李自成起义, 导致戏曲隋义军四方流传, 同时人民急需戏曲化雅为俗, 人民对优秀戏曲的热烈追求和急于用戏表达着爱憎、愤懑; 再者士大夫文人之败落, 与民众的结合, 官员戏班(以及包戏的产生, 加之外族音乐的潭入……于是相形见长的板式变化体应运而生, 它是戏曲进入一个崭新时代的产物, 是民间音乐进一步发展的产物。

以抒情性和"线"美而见长的曲牌联套体,逐步转向戏剧性、叙事性与抒情性相结合的板式变化体,它扬前者"情"与"线"之美的特征,并充分运用板式对比变化原则,使情与理、表现与再现达到完美统一,更易直接倾吐人民心声。

因此,在南、北曲之后的明末清初的西秦腔(初始仍见出杂陈的曲牌联级)、后继之兴起的梆子、弦索、乱弹等声腔,渐从清代中叶逐步向板式变化体发展。后由 "二凡"(西秦腔二犯、"三五七"(四平腔衍化而来)两种声腔派生出乱弹,从秦腔、徵、汉调熔汇派生出皮黄腔等,才逐步确立并巩固板式变化体制。这样,四大声腔与数百剧种的交错派生,两种体制的相互兼收并蓄,逐渐使后来的戏曲朝多系统板式变化体(如京剧)中使用二黄、西皮、四平、南梆子、高拔子等多腔调板式变化体发展开来。板式变化体形成的历程证明,《张文》认为戏曲板式变化体"……是从牌子体音乐性质的某个曲牌,经过专业化的手法发展起来的"之论述是不科学的,是片面的。

两种体制杂陈局面,在四大声腔中分道扬镳,各据两腔(曲牌联套体的昆腔、高腔,板式变化体的梆子、皮黄).后兴起的民间歌舞戏(花灯戏、秧歌戏、采茶戏、二人台、二人转)及民间说唱形成的戏曲(俗曲腔系的周鼓子、五音戏、山东梆子戏,道情腔系的陇剧、陕北道情,滩簧腔系的苏剧、沪剧、甬剧、锡剧,拉魂腔系的柳琴戏、泗州戏、茂腔、淮海戏等)和廿五种少数民族戏曲(藏戏、蒙戏、侗戏、苗戏、壮戏等)共三百余种,大都沿用这两种体制。

板式变化体的确立,与曲牌联套体形成截然不同的两种体制。板式变化体的突出成就,在于曲牌联套体之长,补其音乐特性之不足,为我国戏曲音乐发展,开了新生面。首先,该体制的出现与确立,加强了音乐再现的功能。音乐的时间流动性,使它缺乏必要的空间状态和持久状态,因而音乐主题的不断再现,便强化了听觉"形象"的树立与"情"的集中抒发,感染作用更为强烈。

其次,该体制的音乐单主题变奏原则,为戏曲音乐带来 易解性。易于群众听辨、记忆、传唱,适于艺人的即兴创作 和鉴赏,成为戏曲音乐反映群众喜怒哀乐,扎根群众之中的 形式因素。

其三,该体制一面努力保持音乐抒情性之特长,一面充分运用各种节奏(节拍)的对比变化,从导板——回龙——原板(快、中、慢)——快三眼——中三眼——二六(快、慢)——流水——垛板——快板——散板(包括摇板、滚板、吟板、哭板等)数十种板式的对比中,加强戏曲音乐的叙事性和戏剧性功能,成为中外戏剧音乐中完美的结构体制。

其四, 该体制腔调的限定(在各年代、各剧目各类人物

中的限定),在发挥板式对比变化的同时,创造着各种冲破 腔调束缚的旋律展开手法,使"线的艺术及"线"的变幻原则,在板式变化体的结构形态中,发展至最高点。

其五,成为我国各类戏剧音乐结构上的楷模,并为中外各种音乐形式(包括交响乐)所借鉴。

历史形成并客观存在的戏曲音乐两大体制,闪灼着夺目的艺术光彩,它对我国民族音乐形态学(结构部分)的建立与完整,有着深远的影响,对当前戏曲音乐的创作实践和理论研究,具有重要的价值。

注:

- ①我国戏曲剧种,1959年统计为385种,《戏曲音乐》(中国戏曲研究院)编则认为"全国剧种436种"。1962文化部艺术局所编《全国戏曲剧 种名录及流行情况》中,计全国戏曲剧种499个;《中国大百科全书——戏曲·曲艺卷》(1983年版)统计为317种。
 - ②夏野: 〈戏曲音乐研究》。
 - ③《中国大百科全书//戏曲·曲艺卷》。
 - ④张泽伦:《试谈我国戏曲音乐体制》(音乐研究1984年1期。)
 - ⑤〈辞海》。
 - ⑥恩格斯:《自然辩证法》。
 - ⑦南曲・北曲综合运用某剧种、剧目中。
 - ⑧魏良辅: 《南词引证》.

原载《音乐研究》一九八五年第二期

京剧音乐艺术革新的尝试

韩溪

《节振国》是唐山市京剧团集体编演的现代剧目。自一九五八年排演以来,至今已先后进行过十几次修改。这个剧的音乐设计,也围绕着如何运用和革新京剧的传统音乐和来表现现代生活这个课题,相应地做过多次改动。现在把我们在《节振国》一剧中对音乐艺术所进行的革新尝试作一介绍,就教于京剧同行和专家们。

《节振国》是以一九三八年唐山开滦五矿大罢工为历史 背景,通过抗日民族英雄节振国的成长过程,反映了煤矿工人 在党的领导下,由自发起的经济斗争发展为有组织的政治斗 争,直至拿起枪杆和民族敌人、阶级敌人展开武装斗争。这 一气势磅礴的斗争内容,不仅要求剧作,表演能再现革命工 人的英雄形象,也要求在音乐上能够贯串全剧的革命激情, 充分地加以抒发。

京剧和其它古老剧种一样,是一个擅于表现古代生活、历史人物的剧种。在剧种的长期发展和趋于成熟的历史过程中,京剧的各种表现方法和对各种表现形式(包括音乐表现形式的唱腔、曲牌、锣鼓)的运用,都形成了严谨的程式规范。正医为是这样,植根于古代生活的传统形式与新的现实生活

之间,就存在着明显的矛盾。因而,解决它们之间的矛盾,正确处理它们之间的关系,就成了京剧音乐艺术革新的主要内容。在进行《节振国》的音乐设计过程中,我们学习了各兄弟剧团的宝贵经验,也总结了自己过去的创作体会,试图在"既象现代人,又是京"戏一问题上这作些探索,以完成剧本对音乐提出的任务。

在唱腔设计上,我们力求做到使唱腔能表现不同人物的不同性格以及在不同场合下的不同感情。为了使观众听起来亲切、清晰,在行腔和吐字方面,尽量做得口语化一些。所以,我们往往是从朗诵唱词来着手唱腔设计的,按照朗诵的感情、节奏、语气和语势,进行设计。

根据人物感情、唱词语气而将传统唱腔作新的加工处理,这是我们在唱腔设计中用得最多的方法。例如:第一场节振国由控诉矿方剥削罪恶到决定卖剑替老顺还帐,揭穿耿三合破坏罢工阴谋的一段唱腔,采用了"西皮垛板";第四场,节振国夫妻互诉关怀时,节振国的独唱开始是丈夫对妻子的爱抚和感激,使用了"四平调原板",接着他回忆起过去的苦难经历,感情逐渐激动,于是唱腔转为"二黄原板"接"慢板",最后是节振国鼓励妻子要坚定革命斗志,唱腔又转为"二黄原板"。

这些唱腔,不论是音调、板式,或转接方法都没有脱离传统规律,但由于行腔及演唱风格上的一些变化,赋予了唱腔新的感情内容,因此,较好地表现了规定情景中的人物思想感情。

在大多数情况下,运用前述方法就能使剧中感情得到恰当的表达。然而并非所有的情形都是如此。这时,就需要

突破传统程式的规范,进行较大的革新处理。在《节振国》 一剧的唱剧中,这种突破大致有下述几种情况:

一、不同声腔在同一段唱腔里的转接:在京剧唱腔里,"西皮"、"二黄"是两种主要的声腔,它们各自又因节拍形式的不同而分成多种板式。由于行腔不同,两者又用于表现不同的戏剧情绪。如人们常用"二黄"表现抒情、伤感,用"西皮"表现欢快、激情。在传统剧目中,"西皮"、"二黄"由于音乐风格迥异,往往不在同一场里运用。必须在同一场里兼用时,其间也常插以大段念白或锣经,避免转接中风格的不协调。在《节振国》里,为了更准确、更细致地描述剧中人的感情变化,当仅用"西皮"或"二黄"某一种声腔的不同板式变化还难以表现时,我们就在一段唱腔里兼容两种声腔。例如第五场里,节振国的一段独唱,就是这样处理的。

节振国在刀劈鬼子后中弹负伤,来到杨小霖家休养。他怀念亲人,怀念并肩战斗的工人兄弟。斗争的暂时受挫,并没有使他意志消沉而是激励起他的满腹仇恨。因此,我们让他在开始时先唱"西皮摇板"接"原板",以表现他不畏强暴的性格和昂扬的斗志。接着,当他想到国仇家恨,父老姐妹遭受日寇的蹂躏时,人民的苦难引起节振国的自省,他为自己暂时不能参加斗争而感到深深的内疚。于是唱腔转为"二黄原板",最后以"散板"结束。我们原来曾想不用这种兼容几种声腔的做法。但如自始至终都用"二黄",则嫌情绪低沉而无光彩,有损于节振国的形象;如全用"西皮",又嫌感情不足,难以贴切地描绘心中思潮起伏的 想念、苦闷、期待的心情。这种不同音乐风格声腔的转接。由于紧密

随着戏剧感情的变易,其间又有器乐过渡,而调式的转换又在同宫系统内进行,因此听起来还较和谐顺适,并无怪、乱之感。

二、为某些特定人物设计性格化唱腔:对于不同年龄、性格的人物刻划,传统方法常依唱腔(包括发声方法)上的行当区分、结合角色的思想感情进行创造,一般来说,这种方法仍能适应于现代剧的演唱。但行当只是一个大致的规范,具体的人物有具体的性格,在具体环境中又有具体的思想感情。因此,从人物性格感情出发来设计演唱,常能丰富传统的行当唱腔,甚至突破了行当。

在《节振国》一剧中,有的人物就不宜用一般的行当唱法来处理,如侵华日本帝国主义分子滨田,他是镇压工人斗争的罪魁,既不宜用丑腔演唱,也不宜用传统剧目番王、反贼的净腔演唱法。我们在设计时,用净角唱腔为基调,多用同音反复的平直进行,以形容日本人说中国话时分不清汉语的四声抑扬。节奏型与唱词位置亦稍作变动,将上旬的最后一字由板上挪前到前一板之后。伴奏时直拉硬随,不裹不补。再加上演员在吐字、唱法上的创造,使得唱腔收到较好的艺术效果。

三、合唱的运用:我们在一些表现群众共同感情、或是演员的独唱音色还不足以表现唱调气势的地方,我们也用了合唱的形式。如序幕的合唱描述矿工的苦难生活,第三场歌颂杨小霖不畏酷刑的高贵气节的合唱,第五场的幕后伴唱以及第七场和尾声的合唱,都比较强烈地表达了这个戏的主题思想,抒发了正面人物的思想感情。

从表现手法和表现范围来看, 前边的例子已和传统的群

唱曲牌不同。如何使这种过去少用的表现形式在全剧中显得顺畅自然? 关键在于. 一、合唱要用在该用的即独唱表现不了的地方; 二、合唱曲的写作在音调上必须与传统唱腔有着密切的联系, 以求风格一致。同时所有的合唱曲, 一般都还是采用京剧的唱腔。

《节振国》一剧所表现的斗争内容,不仅要求唱腔具有慷慨激昂的风格,同样也要求伴奏音乐能烘托全剧火辣辣的激情。除了唱腔附属部分的器乐伴奏以外,我们对作为独立器乐表现的其它伴奏部分,也作了一些革新尝试。

在传统剧目里,独立表现的器乐部分常用为某些舞蹈动作,过场戏以及情绪描写的伴奏。文场表现为各种弦奏及吹奏曲牌,武场表现为锣经,文武场结合为混牌子。曲牌的感情表现具有很大的概括性,在用法上也形成自己一套程式。由于京剧长期以来多表现帝王将相、才于佳人等古代人的生活,因此,传统曲牌的搬用就很自然地会引起对古人生活、动作、感情的联想。很难设想,原封不动地使用传统曲牌能恰当地表现《节振国》一剧的斗争气势。因此,我们没有搬用原来形式的曲牌,而是用改编和创作相结合的方法,搞了一些新的配曲。为求不失京剧特色,每首新曲都从传统曲牌、传统音调的基础上演化出来,我们把这个叫做"旧曲翻新声"。

为了表现贯串全剧的斗争主题和革命激情,我们以"西皮导板过门"、"哭头"、曲牌"风入松"为素材写了一首配曲。通过多次变奏,反复出现在剧中的斗争高潮里,成为描写矿工斗争的专用曲牌,烘托激烈高昂的战斗气氛。

我们之所以选"西皮导板过门"为素材,是因为它的曲

调蕴藏着昂扬奔放的情绪,如果用锁呐吹奏并配以锣经,可以奏出矿工们愤怒的呼号。把唱腔"哭头"的音调借来,是企图用它来表现矿工的悲惨生活。曲牌"风入松"的旋律明快,在传统戏中就常用于紧急的情节中,经改编后可描写工人的斗争气势。我们把原曲的旋律作了必要的发展,并将锣经与奏法作了新的编配。用同时使用大光锣与小光锣作交替演奏来丰富音色对比的方法,突出斗争的激烈程度。这就是演员们所称的"新风入松"。由于序幕音乐的所有素材都是京剧的传统音调,因此改编后并不使人觉得陌生和风格上不和。

除上述的"新风入松"外,我们还为其他一些场景,创作改编了一些伴奏曲牌。如第五场杨小霖脱险回家,因日寇尾随追捕,不得不马上随节振园出走,以至母子刚刚相逢又要离别。在这里,我们用京胡等乐器奏出一首快速伴奏曲,以表现母子俩的复杂心情,渲染这一相视无言的别离。

除了文场的配曲外, 武场音乐则依情绪与动作的需要, 以选用和组合传统锣经为主, 但在必要时, 也用了一些新的 锣鼓点子和奏法。如第一场节振国在考虑如何援助冯老顺时, 把两袖往上一捋, 动作十分强烈。这时, 伴奏锣中开始的 两锣, 在强调表演动作的节奏美和揭示节振国刚直火爆的性格上, 爽脆相宜的。

以上是我们在《节振国》一剧的音乐设计中的一些做法。从生活、从剧本规定的主题和人物出发,在批判地继承传统的基础上进行艺术创造,看来这个道理是如此简单,甚至可以说是老生常谈。但是,认真说来,只是在多次实践和总结经验教训以后,我们才逐步认识到: 婯演好 京剧 现代

戏,要表现革命英雄的思想感情,不仅需要努力挖掘和发挥传统京剧音乐的表现力,不仅需要采取一些新的表现手法和音调素材,更重要的是要求全剧在音乐上应具有一种新的风格。因此,不论在声韵行腔、吐字、演唱(奏)等方面,都要求摒弃陈旧的艺术趣味而代之以热情明朗的情调。这样才能使舞台上的现代人物形象生动、真实可信;才能使京剧传统音乐(包括各行当,各流派)的艺术风格,在表现现实生活的基础上,得到新的发展。

(原载一九六四年八月六日《光明日报》。上海文化出版社《节振国》一书转载时稍作删改。原署名"唐音"。)

梆子声腔源流探

吕 亦 非

戏曲是我国民族音乐文化宝库中的一个重要组成部分、 戏曲的声腔在其所有艺术手段中占有极为显著的地位, 区别 剧种之间的不同, 声腔是其主要标志, 在我国的 戏 曲 声 腔 中, 就音乐结构而言, 基本上可概括为两种, 一种属曲牌联 缀结构,另一种属板式变化结构,如果说有第三种结构的 话,就是曲牌联缀和板式变化兼而有之的综合结构。在历史 上以前者出现为早。史料中记载的南戏、北杂剧、海盐腔。 余姚腔、弋阳腔、昆山腔等, 均属曲牌联缀结构, 它们都有 久远的历史, 前人在这方面曾有许多著述。以梆子声腔为代 表的板式变化结构出现较晚, 历史上的记载却极为有限, 近 年来. 这个问题逐步得到学者和专家的重视, 从前人笔记、 小说、诗词中陆续搜寻出一些可资参考的史料、确实是可喜 的现象。但是历史上此类声腔不曾留下曲谱, 更 无 音 响 资 料,对它过去的面貌无法知晓,这样便给我们的研究工作带 来困难。好在艺术有它的延续性和继承性,声腔毕竟属于音 乐范畴, 音乐有其自身发展的规律, 这也是不可忽视的, 如 果我们从今天仍然流传在民间与之有血缘关系的艺术中,由 近及远,沿其流而溯其源,作些过细的调查,进行研究分 析, 再将它和史料所提供的加以结合印证, 将会获得有价值的成果。

一、关于梆子声腔的源头

梆子腔是我国戏曲艺术中最先出现的板式变 化 结 构声腔,由于"以梆击节"而得名,至今仍为许多地区沿用着。源于西北之说已为从事梆子声腔史专家学者所承认。许多文章引证有关[秦声]、[秦腔]、[西秦腔]、[古肃调]、[西调]、[乱弹]……的记载,从地域看,大体包括陕西、晋南、陇东一带,均属西北之范围,从这一地区民间音乐风格、色彩来看,确实有其鲜明特点,主要表现在音阶方面,它不同于我国广大地区使用的清乐音阶和雅乐音阶所形成的音乐。俗称"苦音"、"花音"的民间音 乐即如此。前人以秦腔概括这种特点是无可非议的,但是如果今天我们把所有的这一地区特点的不同形式的民间音乐,如民机识。前人以秦腔概括这种特点是无可非议的,但是如果今天我们把所有的这一地区特点的不同形式的民间音乐,如民机识。前人以秦腔概括这种特点是不可非议的,但是如果今天我们把所有的这一地区特点的不同形式的民间音乐,如民、机识唱音乐等都当做梆子腔,那显然是不妥的,即使是戏曲,也非全属梆子声腔,需要从它的音乐结构加以区分,否则,就好象自古到今这一带仅有一种梆子腔而无其它了。

梆子腔在西北地区的别称是[秦腔]、[乱弹]。晋南、陕东的[蒲州梆子]和[同州梆子]素有[东乱弹]、[西乱弹]之称,二者声腔近似,都具有典型的板式变化结构。它们是最早的梆子腔,这种看法也已为较多人承认。由于戏曲声腔是属于音乐范畴的概念,因此从音乐结构来区分两种声腔的不同,并寻求梆子腔所形成的主要因素是十分必要的了。

先从唱词格式说起吧,唱词的格式(简称词格)是声腔创作的根据之一,两种不同类型的词格,决定着两种不同的音乐

结构。梆子声腔不同于产生在长短句句式上的不同曲牌的联级,它是建立在整齐的上下句句式上的,最多见的、也是最典型的是七字句和十字句,这种词格通常是每句三逗(三个音节),上下句对置,每段唱词又通常是由若干组上下句组成,随着上下句句式而产生两个乐句,形成乐段。每个唱段正是由若干乐段所组成。

这种词格不仅见于戏曲,在说唱音乐中使用 也极 为广泛,远在唐代的[变文]中,我们即可看到用韵文的唱和散文的自话相结合的讲唱。当时七字句词格是主要的,到宋代的[宝卷],十字句的词格又被广泛使用,今天我们在民间仍然可以见到[善书]及其唱调,这是因袭[变文]、[宝卷]而来的,它的声腔近于吟诵,节奏较为自由,我们从中可以看到它和穆子腔的渊源关系。举七句例如下:

陕西郃阳[劝善调]

这是以每句四小节记下来的,词的一、二逗与第三逗各 占两小节。梆子腔由于在唱句开始时要从眼起,就只好用以 下记法才能基本保持原腔。

再举十字句例:

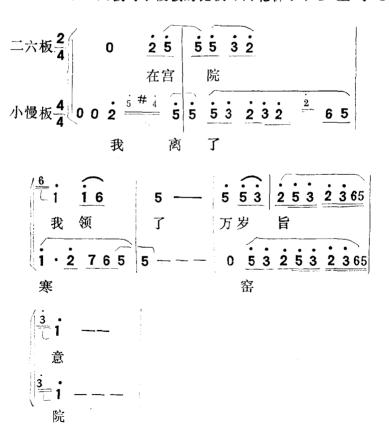
这是晋南河津的[劝善调],它基本符合梆子腔的二六 板特点。上面两例,从调式和上下句落音看,也是和梆子腔 相同的。

二六板是梆子腔中最先出现的板式,使用系数也大,因而它成为其它各种板式产生的根据。首先它在二六板中出现分化,随着戏剧化的日益发展,从长于叙事功能的基础上发展其抒情功能,速度减慢,旋律增强,从"字多腔少"向"字少腔多"演化,使二六板分化为慢二六板和快二六板,小慢板

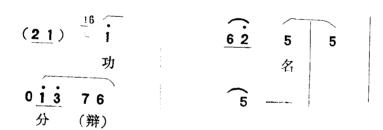
是慢二六板在节奏上伸展而产生的,小慢板再经过同样的方法又发展为大慢板。快二六板是"重字情"的,具有说唱音乐的叙事功能。它随戏剧情节的交代及戏剧情绪的需要,速度加快,旋律简化,便产生流水快板。散板的节奏比较自由,不受节拍限制,它也基本是以二六板的旋律为基调而形成的。

从下面几个谱例可以看到二六板与其它板式之 间 的 关系。

(1)二六板与小慢板的比较(河北梆子)[上句]



〔下句〕



(2)二六板与流水板的比较〔上句〕

从功能性看,二六板还派生出用于唱段开始处的导板,用于唱段中间的留板以及用于结束处的锁板,因此二六板中心论是可以成立的。

二六板及其派生的板式,在特定音阶和调式基础上,在 长年的艺术实践中积累了大量优美感人的唱腔,具有相当程 度的稳定性,但它又随各种条件的改变,随时都在发展着, 变化着。

陕西东府一带和山西晋南地区,民间艺术极为丰富,我在1983年走访调查被人们认为是梆子腔的故乡时,所接触到的[劝善调],不仅其音阶、调式、旋律相同或接近于梆子腔,其开始处引入性的"哎"的长音,也无异于梆子腔的搭调。[河津评书调]这一说唱曲种,正从一人自拉、自唱、自表,向演唱、伴奏分工过度,而且演唱者有逐步的人物分工,有了初步的行当,一人独自演唱时膝部所系竹制鸳鸯板,也为专人用梆子击节替代,正如史料中提供的"竹用筠当木用枣"。[郃阳线腔]是提线木偶形式,其人(说戏即主唱者)坐"鼓板怀"敲鼓以掌握节奏,随着舞台人物多

样,行当声腔已逐步形成,板路也有增加。但是,其说唱艺术的宣叙特点,仍旧保持着。[阿宫调]属皮影艺术,其声腔已较成熟,从这些不同的民间艺术可以看到从较原始的古老说唱向戏曲声腔发展的概貌。杨荫浏先生在《中国音乐史稿》一书中写到:"词话本来是说唱和戏剧可以通用的一种底本"这句话启示我们,板式变化的戏曲声腔,早已孕育于说唱音乐之中,在说唱艺术走上戏曲舞台之后,更促使板式变化声腔的发展。板式变化的声腔结构,是以变奏方法产生的,这也和许多事物由初级阶段向高级阶段发展的规律相一致,倘若仅就板式变化而言,它应当是在说唱音乐中早已产生,倘若论及梆子这一戏曲声腔起始于何时,这就要看它作为戏曲形式开始活动的年代。

二、梆子腔的流变

梆子声腔进入戏曲舞台之后,迅速推动了我国地方戏曲 艺术的发展,清乾隆年间严冬友在《秦云撷英小谱》中说:

"院本之后, 演而曼绰, 为弦索。

……弦索流于北部, ……陕西人歌之为秦腔。……至于燕京及齐晋中州, 音虽递改, 不过即本土所近者少变之"。

他所说的秦腔是否即棋子腔,尚有待查证,但是他所说"递改"、"少变",却符合梆子声腔流变的自然规律的。今天我们更可以看得到流布全国广大地区的梆子剧种,通过这些剧种的声腔,可以看到它们和[同州梆子]、[蒲州梆子]的血缘关系。

1、节奏意义作用于板式变化结构

各种梆子腔都有以二六板之类为中心的成套的板式,包括一板三眼、一板一眼、有板无眼,及节奏自由的散板类多种板式。板式名称叫法有同有异,而其功能作用 却 是 相 同的。由多种板式组合的唱段,其规律均以散、慢、中、快、散程序。有板有眼的板式其唱腔严格遵循"眼起板落"程式。慢板起于中眼、二六板起于眼、流水板起于板后,这些板式总是起于每小节的后二分之一处。"板落"基本不变,但也有以小的过门填补腔末到板的。

每句三逗的词格, 其节奏意义决定着板式变 化 结 构。

2、声腔及过门中的调式、音阶使用

各地梆子腔基本旋律是建立在徵调式(5)上的。仅有少数地区梆子腔存在宫调式,如[河南梆子]的豫西调,[河北梆子]的反调,建立于徵调式的[同州梆子]、[蒲州梆子]的慢板过门,无论用于起板处或是上、下句句尾,均用宫调式过门,而北方广大地区流布各种梆子腔,仅在开始处保持宫调式与之相同,而其它处常随句尾一音延续伸展其旋律。

3、主要伴奏乐器

各地梆子腔所使用的主要伴奏乐器,名称虽不全相同,但使用的桐板盖面却是相同的,[同州梆子]主弦叫二弦或二股弦,另还有胡胡,[蒲州梆子]、[晋剧]、[秦腔]、[河北梆子]则叫大弦,定弦为内四(6)外工(3)。今天的[秦腔]有所不同,据说过去也是这种定弦方法,[河南梆子]板胡定弦恰与上述诸梆子相反,它定弦为内工(3)外四(6),其历史渊源待考。

4、流变过程中,不同地方语言对旋律的作用

椰子声腔流变过程中,除调式、音阶、板式等对旋律产生制约作用之外,在其流布地区的语言,也起极为重要的作用。因为我国语言中的平仄四声,本身都存在着运动的方向性,"依字行腔"正说明语言、语势是旋律发展的重要根据。说唱音乐的特点就是很好例证。板式变化结构的说唱音乐以及由之发展形成的叙事性较强的戏曲声腔,由于语言节奏意义的突出作用,其旋律性就差,倘若离开语言,它的旋律就会黯然失色。倘若二者结合得当,却可深化其思想感情和内容,韵味美正体观了这一点。因此说语言和旋律在说唱、戏曲声腔中永远保持依存关系。椰子腔的流变过程即椰子腔的地方化过程,"递改"、"少变"都说明今天各地方不同椰子剧种形成的过程。

5、流变过程中程式的作用

梆子声腔形成之后,具有一套程式,这套程式既概括了 前人的经验,同时也是后人发展的依据。所以它在流变过程 中起着极为重要的作用。在它逐步地方化的过程中,还不断 用既有的程式规范当地的民间音乐,使其成为自身的一个组成部分。我们看到许多地方梆子腔中有所谓"腔儿"、"专用腔",大体皆由此而来。

梆子腔扎根于民间,已成为广大劳动人民表达喜、怒、 哀、乐的最好的艺术形式之一,它和人民息息相关,从而显 示着板式变化结构的声腔强大的生命力。

从梆子声腔的历史形成, 概括起来我们看到一条发展的 脉络:

从[变文]这种古老的说唱艺术唱白相间使用的文体,以及词格句式中的自然节奏所奠定的基础,经过从字情到字情声腔并重,从自然节奏形态到板式变化;从长于叙事中寓情到抒情性的增强,从讲唱故事的叙事兼代言,到代言体的确立才形成了戏曲声腔,这中间经过多少漫长的岁月啊!有人把泛称的[秦声]和具体的梆子腔等同起来,有人把[西调]及[西秦腔]当做梆子腔的说法,我认为根据都欠充足。研究声腔史忽视从音乐方面进行符合历史真实的分析是难以做出正确的结论的。

关于梆子腔出现的年代, 史家们有多种不同说法, 其中 从明末清初说法较为可信。清初康熙年间刘献廷(1648 ——1695)提到过:

"秦优新声,有名乱弹者,其声散而哀。"陈于王在《燕九竹枝问》中也有:

"锣鼓喧阗满钵堂,鸾弹花旦学边装。"的词句,孔尚任(1648---1714)于康熙四十七年在平阳写的《乱弹词》,其一:

"乱弹曾博翠华看,不到歌筵信亦难。

最爱葵娃行小步, 氍毹一片是邯郸。" 其二:

"秦声秦态最迷离,屈九风骚供奉知。

"莫惜春灯连夜照,相逢怕到落花时。"则专为乱弹而写的。从上面三条引文可以看到乱弹声腔的地域特点和"散而哀"的风格,也可看到"行小步"这种踩花梆子的特技,至今仍然在许多梆子剧种中保留着。前两条是记述乱弹在北京的情况,第三节引文不仅记述康熙西巡时观赏过,而且作者字里行间都表现出赞颂。由此可见其艺术上的成熟程度。从雍正七年四川提督黄廷桂的奏折中则可看到,乱弹当时不仅流入四川,且为川兵带到西藏。奏折这样写的:

"驻藏銮仪史周瑛,抵藏之后,竟 于川省兵丁队中,择其能唱乱弹者,攒 凄成班,各令分认角色,以藏布制造戏 衣,不时装扮歌唱,以供笑乐,甚失军 容"

"西安乐部著名者凡三十六" "秦中各州郡皆能声,其流别,凡 两派。渭河以南,尤名著者三:曰渭南、 日周至、曰礼泉。渭河以北,尤著名 者一:曰大荔(即同州)。"

《中国戏曲通史》(张庚、郭汉城主编)中写道:

"《燕兰小谱》所载当时秦腔经常 上演的剧目之一《缝褡膊》(一名《富 春楼》,即《陈三两爬堂》)。唱腔的组织与板式的变化就以十分复杂。在唱腔上有慢板、原板、二六板、紧板、滚板、摇板、锁板、送板、断桥腔等各种板式的分别。在伴奏上有了行弦花梆子、行弦上天梯、上梯小梆子等各种名目。"

众多名演员的出现和流派的产生,都反映出这一声腔的 兴旺昌盛。完备的板式变化,意味着艺术上特别是声腔上的 成熟。从清初康熙、雍正、乾隆三代一些史料看,如果没有 长期的艺术实践和积累,是不可能达到当时成熟的程度的。 因而推论梆子腔作为戏曲声腔的历史,将是在清代以前。

本文主要着眼于节奏意义对板式变化结构形成的作用, 谈戏曲声腔历史,必然要涉及说唱音乐。因为说唱音乐在民间的流传和发展,确实为戏曲声腔形成作了充分的准备。

原载《戏曲艺术》一九八六年第一期

《四来曲破》与戏曲唱腔

--板式变化体

徐佩

唐代宫廷宴飨的时候,曾经盛行《破阵》、《庆善》、 《上元》三大乐舞。《破阵》原来只限于歌,以后才加上了 舞、《旧唐书》卷二十九《音乐志》说:"〈破阵乐〉,太 宗所造也。太宗(李世民)为秦王之时,征伐四方,人间歌 谣〈秦王破阵乐〉之曲。及即位(627)使吕才协音律, 李百药、虞世南、诸亮、魏征等制歌辞, 百二十人披甲执 戟, 甲以银饰之, 发扬蹈历, 声韵慷慨。享宴奏之, 天子避 位,坐宴者皆兴"。从此,《破阵乐》才由民间歌谣变成作 词谱曲的化妆大型合唱,用以鼓舞人心。《旧唐书》卷二十 八《音乐志》载: "七年(633),太宗制〈破阵舞图〉, 左园右方, 先偏后伍, 鱼丽鹅鹳, 箕张翼舒, 交错屈伸, 首 尾回互, 以象战阵之形, 令吕才依图教乐工百二十人, 披甲 执戟而习之,凡为三变,每变为四阵,有来往疾 徐 击 刺 之 象, 以应歌节, 数日而就", 说明了自从贞观七年以后, 凡 在歌舞之外又加上了舞。唐代以后,是舞蹈,统称为"破", 其实已经离开"破阵"的原意,有的载歌载舞,有的不只歌 舞, 并被列入大曲之中。

宋代大曲,共分三大段:第一段是各种乐器的演奏,叫做"序",其中包括"散序"和"靸";第二段是声乐的独唱或合唱,叫做"歌头"(也叫'中序';还叫'拍序'),其中包括"排遍"、"颠"、"正颠";第三段才是舞蹈,叫做"破"(也叫'舞遍'),其中包括"入破"、"虚摧"(也叫'假推')、"衮遍"、"实摧"(也叫'推')、"衮遍"、"实推"(也叫'推')、"衮。"、"实推"(也叫'推')、"衮。"、"实推"(也叫'推')、"衮。"、"实推"(也叫'推')、"衮。"(见〈碧鸡漫志〉卷三,普府守山东人王平〈霓裳羽衣曲〉及〈凉州曲〉两条,以及杨荫浏〈中国音乐史纲〉§270)。北宋时,也有把"破"做为单独表演而和"大曲"并列的情形,这时便把它叫做"曲破"。《宋史·乐志》说,嘉佑二年(1057),"钧容直(宋代皇帝的御用军乐队)与教坊乐(隶属太常寺的官设乐府)并奏,……然其大曲、曲破并急慢诸曲,与教坊颇同矣"。由此可以看出,"曲破"当时不仅与"大曲"并列,而且还用在皇帝举行盛大集会时的仪式中。

宋人耐得翁在《都城纪胜·瓦舍众伎》中,谈到宋杂剧的演出情形时说: "先做寻常熟事一段,名曰'艳段',次做正杂剧,通名为两段……其次'曲破'断送者,谓之'把色'"。这段记载可以说明,宋代已在戏曲中应用"曲破"了。所谓的"断送",是用"曲破"来伴随演员上场或下场,这时"曲破"往往要由乐员中的能手担任,奏曲破人叫做"把色"(有的文献中叫'把瑟'),此外,还用"曲破"掌握戏曲的开场与终场,特别是开场的"曲破",它起着招集观众和提示演员化妆的双重作用,这时的"曲破",便已经是既不歌也不舞的单纯器乐曲了。以后,人们便遵循这一惯例,在开场前予先大肆演奏一番:以弦管乐器为主的,叫做

"吹台"或"响台";单纯用击打乐器的,叫做"打通"。

1957年夏,我从丝弦老艺人张喜山(1897——1963)处,记谱得到《四来曲破》,所谓的"四来",其中包括"到春来"、"到夏来"、"到秋来、"到冬来"。据张喜山说,这是他幼年时从师学的吹台唢呐曲,因为多年不用,已经很少有人会。

这支乐曲,经过多年与多人的传习,还有地域以及主奏乐器的变迁,它的旋律和原曲相比,可能早已面貌全非了,但据我个人的经验,其骨架音、中结音、以及它们和主音的关系和布局,大体上还是不变的。同一曲调,在经过一个时期的各自分头变迁后,往往会使我们乍听起来审辨不出它是同曲,这也是常有的现象,但是如把两种曲谱放到一起加以对照,最后仍然可以得到正确的判断。

1979年,在河北省戏曲音乐委员会开会期间,我有幸旁听了承德地区录音的清代离宫音乐,利用这一 学习 机会,曾将其中的"四来"曲谐与"四来曲破"加以对照,发现二者的调式以及旋律动势和骨架音方面基本相同,显然它们原来是同一曲调。所不同的是:清离宫的"四来"是4拍子(三眼板),乐曲速度始终不太快,似乎仍然保持着原来的歌体;而"四来曲破"却有散板(自由板或无眼板)、 $\frac{4}{4}$ (三眼板)、 $\frac{2}{4}$ (一眼板)、 $\frac{1}{4}$ (无眼板)等各种拍子,乐曲速度由慢渐快,已经变成舞蹈伴奏曲体了。

 眼起是"虚摧"(又名"假推"),乐曲速度较前稍快,但保持着中等速度(Modreatto)。从"到夏来"以后,变成24(一眼板),速度更稍快(allegretto),旋律中不断出现唢呐的"花舌"(原来也用弹拨乐器衮奏)。这正是"衮遍"。"到秋来"一开始,就是五声大筛锣的快速连击,

鼓声"冬 冬 ",引出了<u>1</u> (无眼板)的"实

推",这时的速度便相当快了(auegro),大饶和大筛 锣 经常在两乐句之间插入"七匡"的声音。听声似见形,也许 这是回旋步踏中的紧扬罗袖;也许这是婆娑俯仰中的急转翻身,总而言之,这是在配合楞角比较突出的舞蹈 动作。"到秋来"将要结束时,击打乐出现,鼓声的连击和滚奏,说明再次进入"衮遍",乐曲速度较前更快。"到冬来"前面是数小节散板,随后有八小节"一眼板",然后又是击打乐,这是一个过渡乐段,叫做"歇拍"。当后面出现

冬 龙 龙卡时,曲速最快(presto),这便是"杀 衮"了。快速的乐句,加上不断出现的"七匡"声,使全曲推向高潮,最后在鼓声的强烈滚奏和大筛锣的镗然声中结束了全曲。

"曲破"在戏曲中应用时,大多是"去舞留乐"。除了"响台"时以比较完整的"曲破"体式出现以外,往往是摘用其中一部分乐段,或者借其音乐素材去创造新曲,然后,反过来新曲又对旧曲施加影响,从而促使旧曲发生变化,这就是《四来曲破》的某些旋律,使我们觉得它似曾相识的缘故。

南早《羯鼓录》说:"但曲急破,作戟仗连碎之",宋陈旸《乐书》说:"大曲之前(指大曲的前一部分),缓叠不舞,至入破,则羯鼓、裹鼓、大鼓与丝竹合作,句拍益急,舞者入场,投节制容,故有灌泊,姿至府仰,百态横出",以上这些,都说明"曲破"是快速的乐曲。它之所以有各种板式变化,无非是因为"破"本身的速度以头到尾越来越快,从而迫使它的"眼"越来越少;"音"越来越稀;"旋律"越来越简。

《四来曲破》,比较完整和成套,而且又是古代戏曲中应用的若干"曲破"之一,它有"三眼板"、"一眼板"、"无眼板"、"散板"等四种板式,而这四种板式,却正是我国戏曲在明末清初崛起的唱腔新体式——板式变化体中,四种基本板眼类型的概括。所不同的是:前者的板式变化,是为了适应速度越来越快的需要而被迫、自然形成的,后者的板式变化,是为了适应唱腔抒情或叙事,以及角色不同情绪的需要而借鉴、模仿形成的。所以说,完整的"曲破"在戏曲中的存在和应用,为后来板式变化体唱腔的形成,提供了"板式"的客观基础和可以模仿的先例。

四来曲破

到

1 = D

张喜山演奏

佩记谱

立 志

3 2 3 6 5 3 5 2 · 3 2 - 3 5 3 2 1 1 5 6 - 6 7 5 (虚推)
$$J = 88$$
6 2327 65 67 6 - - - 0 0 3 2124 3 - 323 54

冬 匡 - 3 - 25 32 1 15 6 · 5 6 6 5 · 6 7 · 6 7 - 2 · 3 27
6 6 6 6 7 3 2 2 5 3 5 6 · 2 7 6 5 3 6 5 3 · 2 3 1 2
3 2 3 6 5 3 2 · 2 3 1 2 3 2 2 3 · 2 3 1 2 5 · 6 5 3 212 3 2
1 - 1 · 2 3 5 2 3 2 1 6 7 5 6 - 1 · 2 3 - 3 5
6 6 6 5 4 · 3 2 3 4 3 2 3 5 3 2 0 5 3 2 1 1 5 6 - 6 1 6 5
4 3 2 1 2 3 - 1 · 2 3 2 1 - 3 5 2 1 2 3 - 4 3 2 3 5 1 · 2
6 5 6 - 5 · 6 7 6 7 - 2 7 6 5 6 · 7 6 5 3 2 3 5 6 2 7
6 · 5 6 7 6 - 0

到 夏 来

$$\frac{2}{4}$$
 $\int = 120$ (衮遍)

*
 *
 *
 *

 2

$$\frac{1}{2}$$
 $\frac{1}{2}$
 $\frac{1}{$

2 03 | 2 3 | 1 2
$$|32 | 5 \cdot 2|$$
 3 $- |1 \cdot 2 | 32|$ 1 $- |23 | 212|$
3 $- |4 \cdot 3 | 23|$ 5 $|1 \cdot 2|$ 65 6 6 5 6 7 7 7 2

76 5 $|6 \cdot 7 |$ 65 $|32 |$ 35 6 $|27 |$ 6 $|6 \cdot 5 |$ 6 $|-$

到 秋 来

冬 0 EEEEEE
 登

$$\frac{1}{4}$$
 J = 160 (实權)

 $\frac{.65}{.65}$ 65 65 6.5 3 $\frac{.2 \cdot 2}{.22}$ 22 21 11 15 6

 $\frac{.65}{.65}$ 65 6 6.5 3 $\frac{.6 \cdot 2}{.25}$ 31 61 6 $\frac{.6 \cdot 1}{.25}$ 6 5 3 $\frac{.6 \cdot 2}{.25}$

 35 32 1 3 \cdot 2 1 1 \cdot 2 3 5 2 1 2 6 1 0 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 2 3 5 \cdot 2 1 2 3 0 1 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 6 1 \cdot 2 3 5 \cdot 2 5 \

$$\frac{3}{2}$$
 2 - $\frac{5}{2}$ 5 - 3 2 · 1 6 2 6 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{10}{1}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{6}{1}$ $\frac{1}{1}$

(歇拍)サ

P

285

注: 匡………大筛锣。

冬………大鼓。

卡……双槌击大鼓边。

* ……… 唢呐 "花舌"。

七……大铙。

龙………大鼓轻击。

嘟……大鼓用双槌急速连击。

原载《戏曲资料》(石家庄市文化局编印)1983年号

漫谈冀东莲花落唱腔音乐的演变

陈克

评剧虽然仅有几十年的历史,但是已发展为遍布全国有 影响的大剧种之一。尤其在河北、天津、北京和东北三省, 更有深厚的群众基础,它的声腔通俗易懂,为人们喜爱与传 咏。笔者愿就它的唱腔音乐的演变做点浅显的探索。

一、冀东莲花落与民歌

莲花落,源出于隋末唐初僧侣募化时所唱的"落花"曲子,唐五代时叫"散落花",到宋代才有贫人歌唱成为乞食词的莲花落,元代也很流行。关于莲花落,历史的论著,或词话、小说中虽有文字记载,但它没留下可供考证的曲例。在明代传奇《鸣风记》、《绣襦记》中记载有莲 花落 的唱词,因此,只能用它的词格,对曲的结构进行分析推测。试举《绣襦记》第三十一出《绣襦献郎》中的四季莲 花 落 为例:

"一年才过,不觉又是一年春、哩哩莲花、哩哩莲花落 也。小乞儿也曾到东岳西庙里赛灵神、哈哈莲花落也 小乞 儿摇槌象板不离身、哩哩莲花、哩哩莲花落也。只听锣儿堂 堂堂、鼓儿冬冬冬,板儿喳喳喳、笛儿吱吱吱、 夥里 夥里 夥、夥里夥里夥。小乞儿便也曾闹过了正阳门、哈哈莲花落 也。只见那树荫之下,香车宝马,高挑着闹竿儿, 挨 挨 拶 拶, 哭哭啼啼都是女妖娆, 哩哩莲花, 哩哩莲花落也。又见那财主每日, 荒郊野外, 摆着杯盘, 列着纸钱都去上坟, 哈哈花落也。"

这段莲花落,其曲调虽无可考察,但从它的词格结构分析,曲调是上下句结构的灵活多变的说唱性音乐。因为,它有"锣儿堂堂堂,……"的排句和"只见那树荫之下,香车宝马,……"音节不整的词句,是方正形曲体所不易容纳的。"哩哩莲花,哩哩莲花落也"和"哈哈莲花落也"则是上下句的衬句。从曲的结构上推测,它是上下句的延伸。它的伴奏乐器是"摇槌"与"象板"。

上引的这段莲花落只是戏剧演出中的艺术形式,至于生活中的乞食莲花落的原形是什么样子,尚不可知。由于数百年的历史演变和流传地域不同,它肯定与近代流传在各地的 莲花落艺术形式是千差万别的。

冀东莲花落,也源于古代乞食莲花落,滦县县志有所记载:

"莲花落,原名莲花乐,俗谓之蹦蹦戏。昔时丐者沿街 乞讨之歌曲。嗣后日益发展居然登台,惟奏曲作态,俗鄙不堪,诚足以伤风化,然市井游闲之辈,热烈欢迎。顾曲者肩 摩踵接,争先恐后,处所谓下里巴人,国中属而 和者 数 千 人,欤嘻,可以觇世风之升降矣。且有藉营副业者,假售票 以广播押花会之号单,愚而贫者,趋之若鹜,是亟宜取缔者 也。"

这段记载说明了莲花落在冀东一带农村的流传、发展的 状况。文中"昔时丐者沿街乞讨之歌曲"是指乞食莲花落而 言,可惜对其词与曲没有记载。但其"嗣后日益发展居然登台,惟奏曲作态"的莲花落,因离现代较近尚有资料可寻。 据莲花落老艺人孙风刚先生(外号三架子)介绍,莲花落的 演出形式是这样的。

开场先报"四喜",向观众唱四句喜歌。

例 1:

四事

(莲花落)

刘子西 唱

$$B = 1$$
 $\frac{2}{4}$ $J = 106$
 $O = 2 = \frac{1}{2}$ $O = 2 = \frac{1}{2}$

唱完四喜之后是表演单口莲花落或"合苏"。 所谓合苏,就是齐唱一些民歌、小调,如《叫五更》、《丢戒指》

《对菱花》等。单口莲花落的曲调很简单,只有上、下两句来回翻唱。

例 2:

杨二舍化缘

$$3 = \frac{5}{3} = \frac{5}{3} = \frac{3}{3} = \frac{12}{3} = \frac{0}{3} = \frac{5}{3} = \frac{6}{3} = \frac{3}{3} = \frac{12}{3} = \frac{6}{3} = \frac{12}{3} = \frac{6}{3} = \frac{12}{3} = \frac{6}{3} = \frac{12}{3} = \frac{6}{3} = \frac{12}{3} = \frac{12$$

压轴的是对口莲花落。由丑、旦出场表演,大部分是载歌载舞的生活故事或历史故事。

例3:

小 看 戏

(对口莲花落) 王志安 耿文 唱

$$1 = A \frac{2}{4}$$
 $j = 108$

以上三例,除《杨二舍化缘》外,都是典型的民歌一段体。《四喜》是由四个乐句构成的曲体,第一乐句 落 在 商 音,第二乐句落在微音,第三乐句落在羽音,末句终止在微

音上,有完整的启、承、转、合的逻辑性。这种简单的微调式曲调,在冀东民歌中是最多的。《小看戏》是冀东农村流布最广的一首民歌,曲调繁多,这是其中一种。它的前八小节是上、下句结构,后面曲调是它的结束句与重复句。从整体分析,也是典型的一段体。

任何一种民间艺术,无不与当地的人民的生活、习俗、语言紧密地联系在一起。莲花落流传到冀东这块土 地上 以后,自然而然与当地的民歌融合在一起,把这些音乐素材吸收到自己的曲目中来,形成它独具特色的冀东莲花落艺术形式。

那么冀东民歌有那些特点呢?这个问题太广,不是本文 所能全部涉及的,我想就冀东民歌与莲花落有共同联系的调 式、音节及旋法方面做一简略的分析。

冀东民歌以徵、羽、商、宫调式居多,角调式较少。以 这五个调式音为主,运用"二变"(清角与变宫)转调形成 综合调式。一是与上五度(以徵为宫)综合:

例4.

茨 儿 山

$$E = 1 \frac{2}{4}$$

李永昌演唱 维 杨兆 臣 维 安注 远

开始三小节,运用"变宫"与后面的曲调形成综合(交替)调式。另是向下五度(清角为宫)综合:

例 5:

思夫

上引 4 — 7 小节,运用"清角"与后面的曲调形成综合(交替)调式。

这两种调式综合的形式在后来的评剧音乐中得到广泛运用。

在音阶的使用与旋法上,除五个正音外,尚有两个偏

音,即变宫与清角或变徵。变宫与清角的音高不稳定。作为"三度间音"时, (即小三度之间的等分音)常常以级进的方式作为"经过音"或"倚音"出现,而以跳进的方式(清角与下方小三度音、变宫与上方小三度音则构成纯律小三度音程)出现时常常引起旋宫。(如上引例4、5)。以"变徵"代替"清角"时,则作为"倚音"进行。

冀东民间音乐的旋律进行以级进为主,四度以上的跳进较少,大三度上行更为少见(后文将谈到)。这样的旋法流畅、委婉,加之"二变"的运用,地方色彩浓郁。这是冀东民间音乐的特色。

冀东莲花落与民歌经过长期互相影响、吸收,融合得浑然一体,虽然在演出形式上有所区别,但是它们的音调色彩是相通的。所以早期的冀东民间歌手与莲花落艺人 很难 区分,只是在莲花落艺人向专业化发展以后,才逐渐从民歌演唱形式中分离出来。

二、冀东莲花落与东北二人转音乐

冀东莲花落与东北二人转,冀东民歌与东北民歌,它们的形成期谁先、谁后?它们的源流关系怎样?还有待于进一步考证。就现有资料观察,它们有很多相似之处,相同的曲目就有六、七十种之多。如《月牙五更》、《绣兰衫》、《丢戎指》、《小看戏》、《茨儿山》、《张生游 寺》、《补汗褐》、《美女思情》等等流布较广的民同小曲,它们不但调式、曲调相似,词也大同小异。下举两例为证。

鋪 地 錦

月牙五更

引自《二人转传统唱腔汇编》

不但**民歌是这样,冀东莲花落与东北**二人转也有同样情形。

例7:

四 喜

夏春阳 演唱

自由节奏

秧歌柳子

引自《二人转统唱腔汇编》 李 青 山唱 春 年 春 月 春 景 和 春 天 学 生 春人路上唱春歌 6 2 27 6 (冬个龙冬仓——) <u>0</u> i <u>6</u> 3—— 写春字 啊 春女闺 $\overset{\cdot}{2} - \underbrace{\overset{\cdot}{16}} \overset{\cdot}{3} \underbrace{\overset{\cdot}{3 \cdot 5}} \overset{\cdot}{\underline{27}} 6 - \underbrace{(\underline{8} \underline{8} \underline{6})}$ 绣 春 罗 啦 哎咳 呀 冬冬仓 冬仓 乙仓 仓---)

上举曲例,它们的词意相同。不同的是调式有了变化,后者比前者的节奏整齐划一了。(夏春阳演唱的另一首《四喜》也是羽调式。请参看《二人转传统唱腔汇编》2第350页)。

它们为何这样相似?《二人转传统唱腔汇编》的编者认

为,《四喜》是《秧歌柳子》的前身。这个论点是可信的,因为莲花落、什不闲的历史要比**东北二人转**长。为了证实这一论点,再举一例分析。

例8:

紅 柳 子

引自《二人转统唱腔汇编》

 4
 中速
 李青山 唱

 (前略)
 03
 2·7
 6
 63
 63
 6
 1321

 前别
 的先生我
 放心不下

 06
 33
 6·1
 11
 06
 1·2
 3·0

 请来了我
 的娘家
 大长
 兄

 212
 2·2
 12
 32
 06
 35
 66
 63

 要问
 他是那一个
 他本是三朝元老

 0 2 7 7 (53)
 035
 27
 6
 6

 王延令
 啊

这段《红柳子》曲调的数唱部分(后数四小节以前)是 角调式。与本文例 2《杨二舍化缘》曲调相同, 是《红柳子》的前身。后者更富于旋律性, 是前者的发展。这个莲花 落曲调不但东北二人转吸收了它,后来冀东莲花落《老妈开 嗙》也继承下来。试把下例与例 3 比较。

例 9:

夫 呀

老妈开嗨

 2

 3
 5

 3
 5

 3
 6

 3
 6

 3
 6

 3
 6

 3
 6

 3
 6

 5
 3

 3
 6

 5
 3

 3
 6

 4
 6

 3
 6

 5
 6

 4
 7

 3
 6

 4
 7

 3
 6

 4
 7

 3
 6

 4
 7

 4
 7

 4
 7

 4
 7

 5
 7

 5
 7

 6
 1

 7
 7

 8
 7

 8
 7

 8
 7

 9
 7

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10
 1

 10

冀东民歌、莲花落与东北民歌、二人转音乐这样相似,原因何在?有人说: "是年(1891)东北西路二人转著名'包头'演员王荣(一说汪荣,今辽宁锦州人)由山海关到冀东地区,参加赵小斋等莲花落班演出,并以其丰富的唱

夏恩楼

吅

腔、生动活泼的舞蹈表演与'拉场玩艺儿'的戏曲 分 场 形式,给当地莲花落演员以很大的影响。"(摘自王乃和《成兆才年谱》)

这段记载有某种程度的可信性。因为各种艺术的横向借鉴、交流、吸收是艺术发展的规律之一。因此说, "有很大的影响"是可信的。但不能认为冀东莲花落是在东 北 蹦 蹦 (二人转)的基础上发展起来的。

东北二人转史料中有这样记载: "评剧名小生 倪 俊 生说: 〈蹦蹦〉是从王荣贵那儿兴起的, 王荣贵名叫 王 大脑袋, 老师父窦文不要他, 后来他便从唐山回到故乡 辽 宁 城来。人好乐, 于是他便教了不少徒弟。两年后(光绪32年)又回到天津来唱。"(摘自王铁夫《东北二人转研究》)

这段记载与王乃和同志之说,不但名字有差,每代也有出入。我推测,王荣贵与王荣是一个人。他把冀东莲花落带到了关外,与关外的二人转结合后又进了关内,给冀东莲花落以影响。这是艺术上的连锁式发展,这种方式不但在老莲花落时期是这样,后来仍是这样。下面请看著名评剧演员钱玉舫(小摩登)演唱的"哭迷子",便是很好的例证。

例10:

李蓮香卖画

这段曲调与东北二人转《断后》中的[顶嘴]的曲调比较,划"/一"处完全一样。(参看《二人转传统唱腔汇编②第328页)

这种艺术上的横向借鉴、吸收的方式,连锁式的发展, 很能混淆人们的视线与听觉。所以容易把艺术发展的"链条"中的一个环节视为起点。所以有人认为"从上面的情况 看来,评剧唱腔的亲生之母是'蹦蹦'了。"(摘自胡沙、

《评剧简史》第7页)

为了进一步论证冀东莲花落与东北二人转的源流关系, 我再引东北二人转艺人的谈话回忆加以说明。

"二人转从关内河北仗七块板过来的,关里吸收大鼓、京剧曲调、舞蹈、初唱〈坐台腔〉(清唱),以后加动作,发展到今天这个样子。(摘自《东北区参加全国座谈参考资料》)

老艺人蔺文说: 〈蹦蹦〉发源于永平府乐亭县(即今河北乐亭县),原本是庄稼人歇气时敲打着棒儿唱的玩艺。" (擂自勒蕾《蹦蹦音乐》)

对传说与艺人的谈话回忆,要察其真伪,上面举的许多曲例,可以证实评剧与东北二人转的音乐同源于莲花落,而冀东莲花落的比重可能更大些。所以二人转(东北蹦蹦)与评剧音乐,不是母与子的关系,而是姊妹关系。那种认为评剧唱腔音乐源于东北蹦蹦(二人转)的论点显然是不对的。

三、冀东莲花落的戏曲化发展

翼东莲花落音乐包括莲花落调、什不闲调、民歌、小调、竹板书等,它不是一、二个单一曲调发展起来的。莲花落没有形成戏曲形式以前,还属于曲艺范畴,广泛流传于冀东广大农村。这种班社向专业化发展以后,为了争取观众,必然进行艺术交流与竞争,所以发展非常迅速。当冀东莲花落发展到"拆出"阶段,标志着它已初步戏曲化,成为一种新兴的民间歌舞小戏。在冀东,比较著名的有乐亭崔八班、迁安金鸽子班、丰润赵小斋班、以及后来的庆春班。他们对

莲花落的戏曲化起了积极作用,并进行着不同的艺术实践。 下面举北路金鸽子(杨继起)班的唱腔为例。

例11:

聞听此言心不悦

又如南路老莲花落艺人神动心(张来)的唱腔又是一种风格。

例 1 2:

304

王二姐思夫

句)的痕迹,但整体已是上、下句结构,说唱性加强了,它 适于表现较复杂的情绪和大段叙事。

"拆出"戏是向戏曲发展的过渡形式。它既没有完整的表演程式,也没有变化的唱腔板式和完整的锣鼓经,是一种民间歌舞小戏的形态。老莲花落艺人孙风刚讲,刚"拆出"时,虽然吸收了些锣鼓点,但没有鼓师指挥,是以演员"跺脚"为号起锣鼓点,打打上、下场而已。后来因河北梆子不景气,许多艺人逐渐投身到莲花落班社来,使莲花落发展有了新的因素。在众多的莲花落班社中,有的开始学习河北梆子音乐,运用戏曲表演身段。他们除了直接借用河北梆子锣鼓经外,把唱腔也搬了过来。为了适应莲花落艺人演唱,把河北梆子板胡的"3——6"定弦改为"5——1"。下面举莲花落艺人何绍兴演唱的"平腔梆子"为例。

例13:

大 登 殿

何绍兴 唱

这段唱腔与河北梆子没有大的差别。但是,由于调高不同,假生唱法没有了,色彩、风格也就起了变化。 这就是莲花落艺人常说的"取消了河北梆子唱腔高音改平腔。"称之为"平腔梆子"。所以河北梆子的导板,大、小安板的音乐至今还在评剧音乐中保留着。虽然对"平腔梆子"一词的来历各有说法,但是上举曲例,在莲花落的演出实践中毕竟是事实。

向河北梆子音乐的借鉴和运用,对莲花落的发展起了推动作用。然而,这种直接搬用的办法,与冀东"乡味"音调有很大距离。因此,艺人们继续为创造自己的"乡味"戏曲音乐而努力。诚如评剧创史人之一的成兆才先生的儿子成国祯说的那样:"十句评剧九句影。"这种论点是正确的。在评剧还没形成以前,滦州皮影(或称乐亭影)的唱腔音乐已较完备,所以莲花落艺人借鉴皮影的经验,吸取它的音乐素材是最好的方法。试将下举滦州皮影与评剧音乐相比较,就能证实这个论点。

例13:

皮影 张贺明演唱 陈 克 记前奏过门: 评剧 金开芳演唱 孙 康 记

放 下了桌 案

以上例分析,它们的调式(上句落商、下句落宫),旋法(以五声骨干音的级进为主的旋法),曲式(上、下句结构)等,非常相似。按习惯记谱,皮影的板眼安排和速度比评剧慢一倍,即皮影的上、下句终止音打在中眼上,而评剧的终止音打在板上。这样的稍加变动,加之演唱方法的变化(掐嗓子唱变真声唱),便把皮影的唱腔移植过来,使人听起来既新颖、又有亲切感。这是艺人们的匠心所在。下面看一下留板。

例 1 4:

《秦香莲》(皮影) 李春荣演唱 陈 克 记 《马寡妇开店》(评剧)王金香演唱 史 林 记 皮影 2 06 1 32 51 1 02 12 来 喊 呼剧 4 0 0 2 5 5 2 1 — 斜身 単 目 (下略) 第 3 2 2 6 1 6 1 2 — (下略)

上例只有一点差异,即评剧的尾腔比皮影紧缩了一小节。 在向滦州皮影借鉴吸收时,由于语言声韵相通,所从对变 化音的运用就有了共同特征,这就是对色彩性变化音"#1、 #5"的应用。

例15:

 2
 唱腔设计 乐亭皮影团 整 理 石 玉 琢

 0 5 1 5 # 1⋅3 22 3 ××× 0161

 休 再 痴 情 你 丢开 手 我叫那 负 心

断

桥

这些色彩性音调在评剧唱腔中被广泛地吸收,下面摘引 数例说明:

要蒙 灾 几次 要出 山门 射

(洪影:《刘伶醉酒》)

(洪影:《刘伶醉酒》)

上引皮影、评剧中的两个变化音是非调式音,它对音阶、调式的构成不起任何作用,但它的曲调色彩性是明显的,这是"方言"作用的结果。人们称之谓"呔"味声韵,与普通话是不同的(呔语中短少第二声)。如果把普通话的四声用音高来表示,即。

在"呔"音中的"黄"则读"荒",而且在尾音有点向下滑,在旋律进行中多唱成"#1"与"#5"。上例洪影《刘伶醉酒》中的"喝黄了"的"黄"字,如按普通话唱,曲调应是这样:

唱成"荒"字,音高就降了下来(呔语第一声),形成了色彩性变化音"#5"这个"#5",是"#1"的移位。

另外一种情形是色彩性变化声出现在上声字上。如上例 洪影《刘伶醉酒》中的"酒坛酒篓"的"篓"字,用"呔" 话唱,则用"#1"向"3"音进行装饰。这已形成了规 律,避免骨干音的大三度音程上行。凡逢大三度上行时,则 要改变为小三度音程上行。这种由变化音构成的小三度音程 进行是冀东"呔"腔音乐的特色,所以它在滦州皮影、乐亭 大鼓、唐山落子唱腔音乐中占有重要地位。因此,当莲花落 向皮影借鉴时,由于语言因素,无可置疑地把这种"呔"腔 吸取过来。

莲花落向乐亭大鼓借鉴、吸取更为方便,因为二者是同用真声演唱。在形成戏曲音乐的过程中,叙事性很强的说唱音乐是戏曲音乐重要源泉之一。下面举几段乐亭大鼓唱腔片断为例。

例 1 6:

双錐山

肖云霞 演唱 王树彬 整理

这段唱腔用的是单调式与交替调式并用的调式结构,这种调式布局在评剧中是常见的。末句的尾腔与评剧的尾腔的行腔方法不但调式相同,旋法也相似。

至于乐亭大鼓与评剧的[二六]与[流水]就更为相似了。

双给油

肖云霞 演唱 王树彬 整理

这段[二六]板,可以看出它与滦州皮影、评剧之间的 联系。它在击板方法上与皮影相同,即上、下句结止声落在 中眼上。如果改变击板方法(速度不变),把终止音落在小 节重拍上,就成为评剧 2/4 记谱的[二六]板。这种击板的 变化沟通了评剧与乐亭大鼓、滦州皮影之间的联系。

如果上举各例,被评剧吸收时,在音乐结构上还需做某些技术处理,那么,乐亭大鼓的[流水]板只要润腔的改变就行了。

搭 紅

张学甫 演唱 王树彬 整理

这唱腔只需稍加改变音高,如把"怒"字唱成"3",把"晓"字唱成"61",就能适应评剧演唱,只是显得"呔"味太浓了点而已。

通过对以上各曲例的分析、比较,使人看到了 滦 州 皮 影、乐亭大鼓、唐山落子(评剧初期)之间存在着密切的亲缘关系。它们不但在语言、声韵方面有共同点,而且在唱腔

音乐的板式结构、调式布局、节奏型运用、乐句乐节划分等 方面, 都有许多共同点。

一种艺术形式的形成与发展,除了自身的素质之外,横向借鉴是不可缺少的因素。河北梆子、京剧、东北二人转对评剧的形成有重要的影响。

"唐山落子"形成初期,具有浓郁的冀东音乐特色,语言也是别具一格的"呔"味韵白。因此,冀东人称之为"唐山大口落子"。至于"唐山落子"在向各地区流布以后,与当地的民间音乐素材相结合又产生了许多新的风格,如"奉天落子"、天津评剧、北京评剧等,这不是本文 所 涉 及 的 了。

这是本人的一孔之见, 谬误在所难免, 望读者给 予 批评, 指正,

注: 上举曲例除署名者外, 均为笔者记录。

二夹弦的音乐唱腔

尼树仁

- 二夹弦是流行在豫东、鲁西南、冀南一带的地方戏曲。 因剧种的主要伴奏乐器四弦用四根琴弦分别夹着两股马尾进 行演奏而得名。它的唱腔清新活泼、朴实优美,深受广大群 众的喜爱,不少地区的群众都称它为"半碗蜜"。
- 二夹弦流行的地域很广,由于地理、语言和习俗的不同,演唱风格也有不同,大体可分为两个流派。即**东路和西**路,也有人称河东派和河西派。

东路指黄河东南的济南、荷泽、曹县、鄄城、定陶、开 封、周口、许昌及豫西、豫南、皖北和苏北一带。东路唱腔 流传较广泛,它的特点是:曲调刚劲有力。旋律跳动较大, 多为闪板起腔。四弦的演奏者在演奏时一般都戴铜指帽,以 发出铿锵的金属声,音响嘹亮。过门和唱腔之间,似有间歇 停顿,句句分明。

西路包括黄河西北和延津、台前、安阳、濮阳至石家庄一带。西路唱腔以细腻缠绵著称,多为顶板起腔。演奏四弦时一般不戴指帽,音色十分柔和,伴奏与唱腔结合得非常紧密。由于西路唱腔的流传不如东路广泛,因而,单纯的西路唱腔今天已不多了。

二夹弦的唱腔大约有二十多个,经常运用的约有十个。 它的组成结构与梆子戏不同,梆子只有板腔体,二夹弦却由 板腔体和联曲体组成,我们叫它"综合体"。它以板腔体为 主,板眼、节奏、速度变化较复杂;联曲体的曲牌只起辅助 作用,它是吸收民歌和其它地方戏曲曲牌并经过加工而成, 富有鲜明的二夹弦特色,现已成为专用曲牌。

板腔体有两个完整的系统。其一为板类,有大板、二板、三板、双北词、单北词、捻子、砍头橛、栽板、 送子等,在二夹弦中运用最多,起主要作用。其二为娃娃类,有有大板娃娃、二板娃娃、三板娃娃、武娃娃等,起着次要作用。由于句法、调式、旋律的变化和板类唱腔穿插演唱,唱腔显得更为丰富多彩。联曲体的曲牌有赞子,四河调、梅花梅,撑船歌、白垛子、锯缸等。近年来这些曲牌已 很少使用,有些已近淘汰。

二夹弦常采用真假声结合的演唱方法,早期的二夹弦只有男演员,全用大本腔(真声)演唱,音域较窄,调子较低。由于经常搭野台子唱酬神戏,随着演出场合的扩大,观众的增多,纯大本腔就难以适应了,所以它就逐渐被淘汰,调门开始升高,而男演员不得不采用二本腔(假声),并改为真假声结合的演唱方法,而后它就成了二夹弦演员发声的特点之一。女演员为了保持和男演员演唱风格的一致,也采用这种方法。真假声相结合的方法,艺人称为"老(指真声)配少(指假声)",或"大口(真声)小腔(假声)",演唱的原则为大本腔吐字(词),二体腔拖韵(拖音)。要求真声把词唱清楚,假声使婉转的旋律表现得流畅动听。前半句唱腔用真假声均可,后半句多用假声演唱,因它的句尾

为数小节较华丽的旋律,可以籍此加强二夹弦艺术的感染力。

这种真假声结合的方法,不易掌握,因它的旋律进行跳动很大,一般真假声转换时约有十度之差,十二度者亦常见,有时竟有十七度之多,如在二板中的二句腔,实际音高为:

这种转换方法非常灵活,它与演员的音域宽窄、演唱习惯和 戏曲感情有密切关系。一般在 bb¹ 以上多用假声,以下 多 用真声,这种技巧只有长期训练,方能运用自如。

二夹弦目前应用的有 A、 bB、B三种调,也有个别用 C 调的,以B、 bB调较为普遍,老艺人称之为"大家弦",即所有演员都能演唱。其调式有宫、徵、羽三种,以宫、徵调式用的最多,转调时以宫为徵,或以徵为宫,即同主音转调。从理论上分析,也可以把徵调式看成宫调式。

二夹弦唱腔中的三度间音(在五声音阶中两个小三度之间的音,如4、7或它的变化音 \ 4、#4、↓7)往往是不稳定的,它的游移性很大,常受旋律的动向或其它条件的影响,而在音准上不象理论所讲的那样准确,经常有靠上或靠下的现象,有时介乎两音之间,它多以上、下滑音或倚音的形式出现(但基本倾向还是明显的),多处于装饰性的从属地位,作为色彩音出现,如作为sol、do延长的下滑音,有时作为倚音的二度上滑"4→5"等。徵调式的变徵(#4)音较稳定,有时还较为强调。

二夹弦唱腔的旋律在实际演唱中变化无穷,它经常根据戏剧情节、唱词及语言声调的需要,并结合演员的演唱习惯,将基本曲调予以适当变化,采用不同的主题发展手法,使原唱腔得到扩展。但它必须是风格统一的整体。

变化唱腔的主要原则是符合地方语言规律(即符合语言的四声)。老艺人常称"以字行腔"、"不能倒字",才能使群众听懂。如"狗跳过沟""四个字,假如旋律和唱词结合不当,象:

$$\frac{4}{4}$$
 $6 \cdot \frac{\cdot}{5}$ $\frac{\cdot}{3}$ $\frac{\cdot}{2}$ $\frac{\overset{\wedge}{3}}{3}$ $\frac{\cdot}{3}$ $\frac{\cdot$

河南人听了就会误解为"沟跳过狗"。如把旋律改为:

就妥当了。另外装饰音对曲调、色彩和吐词有很大帮助,可以根据字音的趋势加上倚音。旋律的变化多表现在前半句, 而后半句和终止音型比较固定。

演唱中凡下滑音不论在板或眼上,一般应唱的较重些,这也是二夹弦唱腔的特色,短促的下滑音,即使出现在眼上,也应重于板。

二夹弦唱腔的基本结构可由三个部分组成,即引子、曲身和曲尾。

引子包括起板、打击乐及弦乐前奏,大板调门里还包括 叫板和大起板(近年来已很少使用)等。 曲身包括四句或两句完整的唱腔及若干大小过**门**,按需要酌情反复。有时根据剧情还可加入压板、大压板、拘腔和行弦。

曲尾即用一段唱腔加以变化作终结。 艺 人 称 作 " 死 板",有时不用曲尾,而用"退口"转到其它调门。

如前大段唱腔需要连转几个调门时,只在开始用引子,最后用曲尾,形成套曲。

二夹弦的主要唱腔介绍:

板类系统

一、大板:

大板也叫慢板,还有人称头板,它是二夹弦最常运用的唱腔之一。在所有唱腔中速度最慢,而且在每出戏的开始多用它,其名称即由此而得。它相当于梆子戏中的慢板,在唱腔中占居首要地位,运用得特别广泛,抒情性最强,旋律优美舒缓而又朴实淳厚。花旦所唱的大板则十分华丽流畅,多用于陈述身世,可表现多种感情。如描绘温柔典雅的情绪,表现豪放奔腾的热情,既有忧郁悲怆的泣诉,又有欢快跳跃的歌唱,当然,最适宜表现的感情还是娴雅安祥。

由于各行当演员演唱的音域及表演性格的不同,就形成了生、旦、净、末、丑各自独特的大板唱腔,但其基本形式和风格是统一协调的,所以常将某些行当的个别乐句揉合在另一个行当的唱腔里,这种转用,使得二夹弦的唱腔更为丰富多彩。

大板的唱词由两个十字句或七字句的上、下韵无限反复 而成,句式结构为三、三、四或二、二、三,后者较少用。

大板的基本结构如下(唱例说明见《花庭会》):

甲, 引子

大起板 | 打击乐 | 板头(弦乐前奏)

乙、曲身

头句腔

一小节(三字唱词)|句中过门一小节|唱两小节

头句腔过门四小节A

二句腔

唱四小节(四字唱词)也可在中间加一个小过

二句腔过门三小节 B

三句腔

唱一小节(三字唱词)|句中过门一小节|唱两小节

(唱三字词)三句腔过门四小节C(也可用A)

下

四句腔

唱四小节(四字唱词)

四句腔过门小节 D, 或A、C

均可 ا خت

丙、曲尾

头句腔及过门 二句腔及过门 三句腔及过门

收锣(打击乐): 退口或死板

322

上

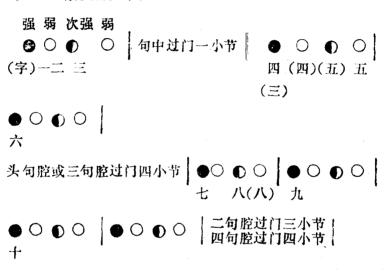
韵

韵

每句唱腔从唱词的结构看只是半句,所以头句腔和二句腔合起来为上韵,三句腔和四句腔合起来为下**韵。**

起板头句腔和段中头句腔的节奏、旋律均不相同,不能混用。

每句唱腔多起于板、落于板,十字句(指3+3+4的句式)一般安排如下:



大板演唱之前先用叫板、大起板、起板、打击乐,后接 弦乐前奏(艺人称"板头")。

叫板有韵白叫板和唱腔叫板之分。

大起板又叫"亮弦",即短暂的弦乐前奏。

起板打击乐,传统的只有十一锣和十三锣两种。自演现代戏以来,将它改为四锣、一锣或干起,有时只用多罗,即可接奏板头。

板头即弦乐前奏曲。板头的选用。决定于不同感情和表

演的需要,它的长短不等,有二十一小节、四小节等多种。

大板还有两种变化唱法,如《山坡羊》和《垛子》。 《山坡羊》是将大板的头句腔或三句腔的节奏和音程加以紧缩,删去句中短过门而成。《垛子》是由于唱词的叠加,而使曲调改变,它用在头句腔和三句腔均可。

在大板的唱腔中也经常使用拘腔和行弦、大压 板及压板。

拘腔是二句腔的变化句, 使之暂时不继续演唱, 但并非终止, 仍有向前发展的趋势, 拘腔以后接行弦, 以适应表演和念白的需要, 拘腔后有时可不接行弦而直接转奏 二 板 前奏。

大压板和压板是适应剧中悲切痛苦感情的需要(大压板 尤甚),在演唱中加入的若干过门。它用在退口或稍加变化 的四旬腔之后。

大板经常不单独终止,常转唱二板,转双北词和单北词 者较少见。其方法有四种:

- 1、大板别子(也称"硬别")转:即从二句腔不经过 渡乐句直接转到二板的三句腔。
 - 2、拘控转: 在拘腔后通过行弦转唱二板。
- 3、四句腔转,四句腔后接唱二板段中头句腔或单北词 上韵,这是近几年才开始运用的。
- 4、退口转。退口是将四句腔加以变化,使大板结束, 另转新唱腔。

大板终止于死板。但旦角演唱时必须转其它板。死板是 将二句腔节奏紧缩,省略其大过门,在三句腔之后,转为散 板终止,小生和须生死板的结构相同,但旋律各异。

二、二板:

- 二板以其出现的顺序及速度而得名,它常出现在大板之后,而且速度较快。二板也是最常用的基本唱腔之一,和大板同样重要,二板的旋律委婉、华丽、流畅,色彩也较欢快、明朗,适于表白身世、述说家园、描绘事物,具有叙事性。
- 二板中有时也可加入拘腔、行弦或压板,它的结尾是一个终止乐段加打击乐"收锣",也可用退口转唱其它唱腔。

三、双北词:

双北词又名大板北词,用得非常普遍,仅次于大板和二板,抒情性最强,与大板旋律的优美、细腻相媲美,但不及大板华丽、高亢,双北词适用于表现娴雅忧郁的感情,它表现欢快、激昂、悲愤的情绪较差,因此只有旦角才用,小生除了在传统戏《花庭会》中演唱外,别无它见。双北词的前奏是借用大板的板头。

四、捻子:

捻子也是常用的唱腔,爽朗利落,为其它唱腔所不及,切分、闪板最多,没有大过门,可独唱、也可对口唱,所描绘的多为激昂愤怒沸腾之势,近年来也作了试图表现悲痛感情的尝试,节奏为一板一限,速度为行板或小快板。多为闪板起腔,顶板落音。

捻子有单捻子和双捻子之分,后者较前者在前奏的开始 多一板,其余完全相同。

二夹弦板类系统还有三板、单北词、砍头概、栽板、**迷** 子等,不一一赘述。

娃娃系统

二夹弦的另一个板腔系统是娃娃。娃娃可分为 大 板 娃娃、二板娃娃、三板娃娃和武娃娃。

娃娃的组成结构非常特殊。其它剧种或曲艺的唱词总是两句或四句为一段,即一个上韵和一个下韵反复交替出现,而二夹弦的娃娃调却只有八句,共分三段。第一段和第二段名·为三句,即一个上韵和两个下韵,第三段为两句,即一个上韵和一个下韵。

完整的娃娃只能有八句,不能转板,不能反复。其图式 如下(三板娃娃除外)

甲、引子

打击乐 弦乐前奏

乙、曲身:包括结构相同的两段
上韵前半句 句间小过门A(或略) 后半句
第一个下韵 句间小过门(可用 A 也可变化 A₁)
第二个下韵 段中大过门B(第二段用B的变化B₁)
丙、曲尾也叫娃娃尾,共两句:
上韵前半句 小过门(武娃娃略) 后半句 小过门
下韵前半句 小过门 后半句 小过门(打击乐)

娃娃唱腔优美流畅,别有风趣。大板娃娃和二板娃娃的 结构、旋律相似,只是大板娃娃的过门更长,速度更慢,用 哼唱较多,常表现低沉、悲哀的感情,仅为旦角和小生所

用,二板娃娃的过门只用大板娃娃过门的后半部分,速度也稍快,表现的情绪较活泼、明朗,也可以表现悲切的感情(一般称作"苦娃娃"),各个行当都能运用。

娃娃唱腔以二板娃娃为主。它的第一句和第二句有三种唱法:

1、前两段均用哼唱法,旋律和大板娃娃大体相同,唯 速度稍快,每乐段仍有两个句间小过门,旦角常用,小生少 用,净、末不同,唱法如下。

2、第一段用哼唱法,第二段不用。后者如:

也可在第二段用紧缩的方法,省略第一个上韵后的小过门,这种方法,生、旦常用。紧缩唱法如下:

3、前两段均用紧缩的唱法,净、末、须生常用,小 生、旦少用。

娃娃尾(第三段)的唱法,除与大板娃娃尾同用哼唱法 外,也可不用哼唱,并省略一两个过门。

二夹弦中的联曲体部份, 不经常使用, 故不赘述。

原载《音乐研究》一九八二年第三期

年轻的四平调

刘翚、云声、广英

一、四平调的前身花鼓

四平调是流行于江苏、山东、河南、安徽四省广大接壤地区的一个地方剧种。由花鼓演变而成,仅有四十余年的历史。

花鼓原是一种民间说唱 艺 术 形 式,也叫"打花鼓"、 "花鼓丁香"、"花鼓戏"。它的历史没有文字记载。

据花鼓老艺人王汉臣(艺名贤八)、邹玉振(艺名五朝)、张继德(艺名武鼓状元)、杜学诗(艺名黑云彩)、张新奎(艺名坤儿)、李玉田、燕玉成、甄友明、刘汉培、庞土文等人介绍、花鼓在春秋战国时期称之为"女乐戏"是一种宫廷说唱艺术。因花鼓歌伎触犯了皇上,被眨出朝閣、流入农村,后来被曾子改"女乐戏"为"花鼓戏"于山东汶上(今山东汶上县)。又据花鼓老艺人陈立冬、曹昌贵、于庆荣等人介绍,花鼓是在武则天女皇,夜间娱乐时歌女们哼唱的一种小曲,后来流传到社会上,形成了劳动人民喜闻乐见的艺术形式。以上两种传说,均无历史资料可查,难以鉴正。但是,早在二百年前,"花鼓一改两根弦",由花鼓演变而成了"两夹弦"这一地方剧种,却是无可非议的。这就足以证明,花鼓起码是在二百年前就产生了。

流行于苏、鲁、豫院四省接壤地区的花鼓,以安徽砀山为中心,分东、西、南、北四路花鼓。东路花鼓流行于徐州、鲁南地区在江苏叫"苏北花鼓";西路花鼓流行于河南北部,亦称"河南溜";南路花鼓(亦称南茬花鼓)流行于皖北广大地区,亦叫"淮北花鼓";北路花鼓(亦称北茬花鼓流行于鲁西南、鲁西广大地区,在山东省叫"山东花鼓"。四路花鼓中,南北两路花鼓为主要乐器,既可以一人单独演唱,也可以加以大锣、小锣(堂锣)、铙鈸,钢板(小鈸)、单梆、双梆等打击乐进行多人演唱,有"紧七慢八六个人瞎抓"之说,无弦伴奏。因它队伍精干,服装道具简易,便于街头巷尾、农家场院、集市庙会划地为场的循情说唱,观众可席地而坐,围场聆听。它生活气息浓郁,形式风趣活泼,截歌载舞,丰富的乡土語言,通俗易懂,实为广大农村人民群众喜闻乐见的"下里巴人"式的"庄稼戏。"

花鼓的板式丰富多彩,有一板三眼($\frac{4}{4}$)结构 而成 的 "寒韵"、"羊子"、"夸锣";还有一板一眼($\frac{2}{4}$)的"平调"(平板)"娃娃"、"货郎调"、"过叙子"、"砍牛镢","锣鼓冲子";有板无眼($\frac{1}{4}$)的"直板";紧打慢唱的"念板";还有"河南溜"、"丰县溜"、"徽调"、"哭迷子"、"咯啦苏"、"赞子"、"梅子"、"八句头子""扑蚂蚱"、"采茶调"、"盼南京"、"拐磨子"等二十余种。它旋律流畅,风趣活泼;调式 多变,既 有"宫"(即"1")调式,又有"徽"(即"5")调式,既有"羽"

(即"6")调式,又有"商"(即"2")调式。既有大调式,又有小调式。是板腔体和联曲体综合而成的一种体裁,在中国戏曲里还是罕见的一种艺术形式。

花鼓的锣鼓点,有"老三番"、"什样锦"、"鹁鸪头"、"长锤"、"拐头钉"一、二、三、四、五、六、七锣等。因花鼓没有弦乐伴奏,锣鼓谱除起到硬乐的作用外,还起到起板、过门、住板等作用。

综上所述, 花鼓既然是一种板式丰富, 曲调多变, 人民 群众喜闻乐见的民间说唱艺术, 为什么得不到发展, 反而又 由它变革演化而成了"两夹弦"、"四平调"等地方剧种 呢?我们认为:一、由于旧社会风俗的庸俗和腐败,对各种 文艺形式造成恶劣影响和侵蚀,导致了一部分花鼓艺人,为 了糊口求生,不得不迎合庸俗腐败的社会潮流,致使花鼓艺 术渗入了不健康的因素, 使花鼓艺术形成了"病态"。二、 在旧社会、不同的文艺形式和艺人之间的相互排斥, 抢夺 市场,形成了大鱼吃小鱼"的局面,致使这个小小的花鼓艺 术,一步步被逼上绝路。三、俗话说"无乐作合不成戏", 它要在竞争中获得市场, 就必须摆脱"无乐作合"的原始状 态, 向自己较高的阶段发展。随着人民群众欣赏力的提高, 不知有多少人向花鼓艺人提出,没有弦乐伴奏"不象个戏" 这就很好的说明, 所以说, 它的变革是广大人民群众向花鼓 艺术不断提出新的要求的结果。前辈艺人正是在历史的推动 下,经过长期的艰苦奋斗,不断学习和创造,使花鼓发展演 变而成了几个地方剧种, "四平调"就是由它演变而成的最 年青的一个地方剧种。

二、四平调的形成

1930年间,由花鼓老艺人邹玉振、王汉臣、甄有

明、燕玉成、李玉田、彭广友、王庆元、张继德、杜学诗、庞士文、刘汉培、张新奎等人,自发地成立了第一个花鼓班社"大兴班"。后来,由邹玉振、王汉臣、张新奎、张振岭、王庆元、杜学诗、庞士文等人组成一班,北上济宁、兖州、太安、济南、聊城、德州、张店一带,把花 鼓改名为"江苏徐州无弦梆"、"山东文明梆"、"光光戏"、"老梆子"等。另一班花鼓老艺人李玉田、张位川、燕玉成、彭广友等人,南下商丘、亳州(今安徽亳县)、阜阳、界首、临泉一带、把花鼓改名为"山东老调"、"山东干砸梆"、"山东丁香"等。

ing the second of the

1937年芦沟桥事变前,日寇侵华的战火弥漫东北,济南局势不稳,北班于1936年回到家乡,分散演出。1939年南、北两合班并于安徽阜阳,"大兴班"又恢复了。合班后,花鼓女演员王桂芳、杜学莲、尹燕喜、郭震芳等人,初试锋芒,加工整理排演出了花鼓的传统剧目《陈三两爬堂》、《三告李彦明》、《紫金镯》、《巧奇冤》、《珍珠汗衫记》、《金镯玉环记》等,颇受人民群众的欢迎。这时,已由一人多角的说唱形式,发展到起角演唱了(半曲半戏阶段)。

1940年,在安徽界首与曲剧演员李金波、陈万顺、杨福德等人同台演出时,曲剧有弦无打击乐,而花鼓有硬乐无弦乐、曲子班想学花鼓班的打击乐,花鼓班想学曲子班的弦乐,怎奈无弦乎而落了空。同年秋,还是在界首同豫剧演员徐艳琴同台演出,又受到了很大启发,他们迫切渴望花鼓能加弦伴奏成为"戏"。1941春,还是在界首,又与北京南下的评剧演员孔展娥、孔展玲等人,互相配角同台演出,更增强了花鼓上弦伴奏演唱的信心和决心。1945年

春,在亳州黄河故道剧场演出时,由邹玉振、王汉臣、王庆 元、燕玉成、邓荣起、张新奎等人, 聘请了徐州老三班予剧 弦手杨学芝(河南省虞成县人),开始了上弦伴奏的研究工 作。由于花调的调式多变,演员又无固定音高的习惯,唱腔 中也没有加过门的空隙。这对当时既缺乏文化科学知识又没 音乐水平的老艺人来说, 确是极大的难题。但是他们决心以 《聚魁山》为实验剧本,由刘汉培、王汉臣、耿运兴司鼓, 张坤玉打锣,王汉卿打小锣(堂锣),许若海打钗,谢友光 吹笙,高开发吹笛,张延显打梆子,由郭振芳、尹燕喜、邹 爱琴、侯玉亭、刘玉芝、张振岭、庞士英、战敬望、 韩士 臣、王华香、许若海、王如兴、贾全友、冯永胜、张桂秋、 王敬元等三十余人实验演出。艺人们绞尽脑汁, 费尽了心 血,废寝忘食,以惊人的毅力,大胆突破,虚心向兄弟剧种 学习, 以花鼓的"平调"(平板)作为男女唱腔的基础, 剪 头去尾,留其精华,去其不必要的虚词、字,保留了"提 板"(男腔)的结构特点,利用京剧的流水过门,略加变革, 作为起板过门,用京剧反二簧的一个乐汇作为男唱腔的头句 腔,借用了评剧的一个乐句略加修改,作为女唱腔的煞腔 (住板),他们以实践再实践的精神,苦战了三个月,初步形 成了四平调的基本板式"平板"。上弦工作取得了可喜的成 绩,从此,花鼓"大兴班"摆脱了"干砸梆"的形式,向更 高的阶段又迈进了一步,形成了四平调的初型。

1 . 1 . 1 . 20

与此同时,以甄友明、王桂芳、范子龙为首的另一班, 蒋德龙、张怀德、张怀玉、王放宾、刘玉顺、李玉田、王世 军等二十余人,在河南省夏邑县惠亭集、也进行了花鼓上弦 的研究工作,他们两班,互通情报,互相促进,大胆革新, 加快了四平调形成的步伐。 四平调的命名说法不一,一说因为它以花鼓曲调、板式为主,吸收了予剧、评剧、京剧等剧种的营养,发展成为"四拼调";后来认为"四拼调"名称不雅,故而改名为"四平调"。另一种说法是。它在抗日战争时期,积极宣传抗日,为保卫四省(苏、鲁、豫、皖)而得名。这两种说法,均系误传。1980年12月,在河南省商丘市召开的"苏鲁、豫、皖"四省四平调音乐座谈会上作了专题讨论,一致认为,四平调是根据苏鲁豫皖四省接壤地区的"花鼓"中的"平调"发展演变而成,借"平调"之名,取四省之意而得名。取得了统一的认识。

三、四平调的发展

四平调形成后,从花鼓的地摊围场搬向舞台,不但改变了剧种的名称,而且演出的剧目、表演艺术、舞台设备也大有改观。服装、道具、化装也和其它地方剧种一样,应有尽有。唱、做、念、打等表演艺术有了新的起色。起初,多演些三小戏(小生、小旦、小丑)如《蜜蜂记》、《丝绒记》《珍珠汗衫记》、《金镯玉环记》等。后来,为了满足人民群众的需要,扩大上演剧目,加工整理排演了花鼓戏的传统剧目《陈三两爬堂》、《三告李彦明》、《小借年》《三元会》、《访昆山》、《访蓟州》、《紫金镯》、《梁红玉》、《花木兰)、《岳飞出世》等剧目。解放后,在党的文艺方针指引下,招收了青年学员,虚心地向兄弟剧种学习,大练基本功,逐步地形成了生、旦、净、末、丑等行当。不但能演生活小戏,而且能演各种类型的大、中、小优秀传统剧目,而且能演各种类型的大、中、小现代剧目。

1

河南省商丘市四平调剧团的邹爱琴同志, 1956年荣获河南省首届戏曲会演一等演员奖; 四平调著名演员 王汉巨、张新奎同志获二等演员奖; 司鼓耿运兴同志获二等奖。河南省范县四平调剧团,自编自演的现代小戏《抓 瓜园》参加了中南局现代戏曲汇演, 受到好评。山东成武县四评调剧团,自编自演了《三把镰刀》; 1964年参加了山东省戏曲汇演, 获得奖励。1959年徐州专区四平调剧团,参加了江苏省戏曲会演, 所演《小二门》博得好评。山东省金乡县四平调剧团曾三次代表济宁地区参加了山东省 戏曲汇演。刘玉芝同志1956年荣获山东省戏曲汇演二等演员奖。程行, 此都为四平调的发展做出了宝贵的贡献。

四平调这个年轻的地方剧种,解放前仅有一个芒砀剧团(即现在的河南省商丘市四平调剧团)。解放后,在毛主席的"百花齐放、百家争鸣"的方针指引下,尤如雨后春笋茁壮成长,先后成立了山东省成武县四平调剧团,山东省金乡县、江苏省丰县(今江苏省徐州专区四平调剧团)、山东省郸县、山东省曹县、安徽省砀县、山东省范县(后划归河南省)、河南省长垣县等三十多个专业和业余四平调剧团。原来这个年轻的剧种,只活动于苏、鲁、豫、皖四省边区的中、小城镇和广大农村,后来遍及到山东、河南、安徽、江苏、山西、陕西、河北诸省的大、中、小城市和乡村。但是,在十年浩劫中,三十多个专业和业余的四平调剧团,大部被砍杀,幸存的只有山东金乡、河南范县两个专业别团了。

粉碎四人帮后,四平调这朵新花,又饱尝党的 阳 光 雨

露,开始了新生。河南省商丘市四平调剧团宣告恢复,所上演的《小包公》,1980年由河南电视台录相。山东金乡县四平调自编自演的小戏《谢媒人》获济宁地区创作、演出奖,获山东省剧本创作奖,山东电台录了音,电视台也录了相。山东省成武县四平调剧团、曹县四平调剧团、砀山四平调剧团等先后恢复,形势喜人。

1980年12月,由河南省商丘市文化局倡导,在商丘市召开了三省七团(商丘市四平调剧团、范县、长垣四平调剧团、山东金乡、山东成武、山东曹县四平调剧团,安徽省砀山县四平调剧团)首次《四平调唱腔音乐座谈会》,使这个年轻的剧种,进入了一个划时代的新时期。

四、四平调的表演艺术

四平调虽然至今尚没有一套自己完整的艺术程式,它却保持了花鼓载歌载舞、说唱结合的艺术特色。净、末、丑近于京剧气派。生、旦在表演艺术上有了新的发展。六十年代初期四平调尤为活跃,跑南京下长安,走京串卫,从各个剧种中学了不少东西,在表演上丰富和壮大了自己。

因为花鼓没有传统的化妆方法和脸谱,因此,四平调传统戏中,多采用京剧的化妆方法及脸谱,在现代化的演出中,多采用歌舞、话剧的化妆方法。

四平调的调式为"宫"调式,曲调优美纯朴,平易近人,说唱性较强,属于梆子音乐。其板式的名称过去没有统一的名称,1980年12月四平调唱腔音乐座谈会上,通过充分的酝酿、协商,利用花鼓中比较贴切的板式名称,统一了板路的命名:最常用的2拍节奏的四平调基本板式,称

为平板(过去称为流水、四平调二、四板), 中慢速度4拍节奏的称为平板,中速1拍节奏的称为念板, 五字句式1拍节奏的称为砍牛撅, 紧打慢唱1拍快速节奏 的称 为 直板, 紧急而自由节奏的称锣鼓冲等。

四平调不仅善干吸收兄弟剧种的营养来丰富自己, 还善 于吸收民歌、民间小曲、曲艺唱腔和歌曲的精华来 丰 富 自 己。在唱腔曲调中,除了几种正规板式外,在合唱、重唱、 领唱、齐唱等方面有新的发展和创造。由于老艺人和参加四 平调工作的同志, 从事音乐工作的同志儿十年的努力, 已使 得这个剧种在唱腔艺术上, 初步形成了不同流派。河南省商 丘市四平调剧团邹爱琴同志,是四平调第二代女坤伶。她的 演唱艺术特点深厚、奔放、纯朴, 既有美妙的发音技巧, 又 有纯朴的气功技能, 吐字清晰, 园润流畅, 形成了女唱腔艺 术上的一个流派。山东省金乡县四平调剧团刘玉芝同志,她 的唱腔艺术特点清脆、明亮、细腻, 俊俏玲珑, 落音时具有 较突出的一至三度的下滑余音。山东省成武县四平调剧团王 风云同志,她的唱腔明快跳荡、华丽清新,善于运用 花 鼓 唱 技,来丰富自己的唱技,形成了独具一格的流派。老艺人王 汉臣的唱腔艺术, 高昂明亮, 刚柔相济, 铿锵有力, 巧夺妙 闪,形成了男唱腔的一个流派。张新奎的唱腔艺术,细微缠 绵, 纯朴甜美, 也享有较高的声誉。韩士臣的本腔吐字、假 嗓拉音的演唱方法也独具一格。在四平调唱腔艺术上有"男 学王汉臣, 女学邹爱琴"之说。从五十年代起, 各个四平调 剧团的老艺人、注意了新一代唱腔艺术的培养、新生力量的 唱腔艺术, 蓓蕾初绽, 光彩照人。

四平调唱腔音韵、说白,均采用以中州语言为主的地方方言。四平调的唱词,由上下两句组成。以七字、十字句为宜,即二二三、三三四的基本调组组成,有时也可变化为三二二、二三二、四三三、三四三等句式。其实,唱词并不大讲究字数的多少,但必须押韵、合辙、平仄分明。唱词通俗易懂,乡土气息浓郁,富有民间口头文学的特色。

五、剧目

由于四平调是从民间说唱艺术发展演变而成的地方小戏,在演出的剧目里,反映民间故事、男女婚姻、家庭伦理的"三小戏"较多,后来为了扩大上演剧目,又改编整理了以鼓词、小说为主的连本大戏,解放后又移植改编了部分现代戏,据统计。

1、经常上演的传统剧目:

《陈三两爬堂》、《三告李彦明》、《访蓟州》、《访 昆山》、《站花墙》、《兰桥会》、《宝莲灯》、《小南 窑》、《秦雪梅》、《太行山》、《新年会》、《王林休妻》、 《影楼记》、《绣鞋记》、《贾金莲拐马》、《四宝珠》、 《盗御马》、《高文举赶考》、《安安送米》、《赶三关》、 《金钱记》、《刘方银借粮》、《小二门》、《小借年》、 《烈火扬州》、《戚继光斩子》、《玉面狼》、《四杰村》、 《别火扬州》、《戚继光斩子》、《玉面狼》、《四杰村》、 《扫穴犁庭》、《张羽煮海》、《状元打更》、《皇帝与 女》、《白玉楼》、《三滴血》、《梁祝哀史》、《三关 ,《自玉楼》、《秦香莲》、《王定保借当》、《《三关 排宴》、《杨八姐游春》、《王定保借当》、《绝 即楼》、《提督府》、《五家庄》、《湖色 山》、《陈妙常》、《崔莺莺》、《杜京郎寻父》、《闹书 馆》、《夜战马超》、《诸葛亮吊孝》、《取西川》、《皮匹挂帅》、《墙头记》、《潘杨讼》、《梅香》、《三打祝家庄》、《岳飞传》、《长板坡》、《严海斗》、《 封 神榜》、《三家福》等。

2、连台本戏:

《蜜蜂记》、《金镯玉环记》、《巧连珠》、《巧合奇冤》、《丝绒记》、《清官断》、《玉剑缘》、《金鞭记》、《千里驹》、《紫金镯》、《回龙传》、《巧合姻缘》、《珍珠汗衫记》、《罗衫记》、《大红袍》、《三侠剑》、《七侠五义》、《大八义》、《小八义》、《刘公案》、《包公案》、《水浒传》、《空棺记》等。

8、失传和自动不演的戏:

《张为贵赶考》、《马古伦抢亲》、《刘廷玉赶考》、《张四姐下凡》、《何文秀私访》、《访李月英》、《教书馆》、《三上寿》、《三打苏风英》、《俞秀英求情》、《吊金龟》、《琵琶词》、《武家坡》、《朱买臣休妻》、《吴汉杀妻》、《马家寨》、《秦雪梅观画》、《吊孝》、《汾河湾》、《鞭打红桥》、《薛花子跪窑》、《张大郎休妻》、《九头案》、《空棺记》、《空印盒》。

4、禁演剧目、

《大劈棺》、《杀子报》、《打蛮船》。

5、现代剧目、

《白毛女》、《刘胡兰》、《三世仇》、《血泪仇》、《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《丰收之后》、《人欢马叫》、《李双双》、《金铃传》、《夺印》、《八一风暴》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》、《驰马

镇》、《英雄母亲》、《战羊山》、《姑娘心里不平静》、《湖上红莲》。

原载河南《戏曲艺术》一九八一年第四期 收入本集时有删节

保定丝弦音乐简介

孟光寿

从近几年收集到的音响资料来看,保定丝弦的曲调有二十几个(实际不止此数),有河西调、小青羊、大青羊、暴青羊、大反昭、滚白、山坡羊、黄莺、倒推车、撇金钱、一封书、十三晐、状元腿、锁连枝、越调、罗卜筐、三调弦、步步娇等。这些曲调有的是当地的民间俗曲,有的是昆曲曲牌,有的是曲牌体结构,有的是根腔体结构;有的是唱腔的主体曲调,有的是唱腔的辅助部分。下面仅就现有的音响资料介绍几种保定丝弦的主要曲调。

一、河西调

河西调(又名娃娃)是保定丝弦唱腔的主体,大部分丝弦剧目都是用河西调演唱,象《煽火炉》《金簪记》《冯茂变狗》《奇中义》等,有的剧目虽不完全用河西调,但它也是唱腔的主要部分。辅助性的曲调只用在人物感情变化需要的个别场次和唱段,象《黑驴告状》全剧只在《闹府》一场使用了青羊、反昭、垛板和哭板,《碧玉环》是使用辅助曲牌较多的一个剧目,其中用了小青羊、暴青羊、山坡羊、黄莺、锁连枝、越调,可是一部分唱的还是河西调。

河西调是以单曲体反复的形式来表达人物思想感情、描述人物行动的。它的演唱形式很灵活,可由一人单唱也可以二人对唱或三人接唱,不论哪一种形式都必须按曲体的结构

顺次接唱;可以一次唱完全曲,也可以唱几句停住道白,之 后再接着往下唱。

河西调的唱词格式是八句,字数定格为,第一句是三、三,第二句是三、三,第三句是四、三(或三、二、三),第四句是四、三(或三、二、三),第五句是四、三,第六句是四、三,(或三、二、三),第七句是三、四,第八句是三、四。

河西调的曲体结构是由八个乐句按三个乐段组成的,第一个乐段是前三句(也叫帽),是两个六字句加一个翻腔,第二个乐段是中间的三句,由两个七字(四、三)加一个翻腔,第三个乐段是最后的两句(也叫堵头),前两个乐段之后可加器乐过门。

河西调的板式较为齐全,有河西大板(一板三眼)、河西二板(一板一眼)和拨子(散板),二板是基本的唱腔的主体,下面谱例是二板的基本形式。

(女腔)

选自《冯茂变狗》赵花奴唱段 李仁波演唱

$$1 = {}^{b}B2/4$$

〔二板〕

2)
$$5 \mid \frac{3}{53} = \frac{2}{32} \mid \frac{2}{5} = \frac{123}{123} \mid \frac{5643}{123} = \frac{2}{123} \mid \frac{5643}{123} = \frac{2}{123} \mid \frac{5643}{123} = \frac{2}{123} \mid \frac{1}{123} \mid \frac$$

$$\frac{\widehat{76} }{ }$$
 $\frac{\widehat{35} }{ }$ $\frac{07}{ }$ $\frac{\widehat{56} }{ }$ $\frac{353}{ }$ $\frac{2(1)}{ }$ $\frac{\widehat{53}}{ }$ $\frac{\widehat{53}}{ }$

选自《凤凰山》汪阳唱段

(男腔)

 $1 = {}^{\mathbf{b}} \mathbf{B}$ [起腔]

#(3···2···7···6···5)···· 3 5 老 夫转 回 ① 有 3 2·3 2 2 6·2 76 65 0 3 5

朝,

〔二板〕 $\frac{2}{4}$

(5.643 2 3 1 5 5 2 7 6765 <u>3 5 2</u>

高 恩 禄 高,

 $7 635 | 56 56 | 2 \cdot 7 675$

纱 帽。

才 戴

官

居

这段男腔的第一句使用了节奏自由的〔起腔〕,这种形式多用于启唱。

从上面谱例可以看出,男腔和女腔的结构相同,不同的 是男腔旋律较为质朴、简洁,女腔较为华丽、委婉,尾腔带 有较长的拖腔、男腔的结束音是"5",女腔的结束 音是 "1",女腔比男腔实际音高四度。在过去没有女演员时 由男演员担任女角,为了区别男女,男角用真嗓,女角用假 嗓。两者虽然调式不同,因其调高相同属于同宫(即"1" 相同)的调式转换,男女腔连接起来是很自然的,如下例:

(男女对唱) 选自《指路》穆桂英、杨宗保唱段 耿宪芝、李彦楼演唱

$$\frac{1}{3}$$
 6 $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{53}$ $\frac{1}{212}$ $\frac{1}{3235}$ $\frac{1}{2 \cdot 3}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

上面介绍的是河西调二板的基本形式,它有一种变化形式叫"甩炮",即在第五句之后加入反复的上下句,然后再接翻腔和第三乐段,如下例。

(女腔甩炮)

选自《金铃记》柴郡主唱段 李仁波演唱

$$\frac{37}{676}$$
 $\frac{676}{63}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{5}{12}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{2}{2556}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{11}$

2
$$\frac{\widehat{53}}{\widehat{53}}$$
 | 0 3 5 | 3 2 | 3 1 2 3 1 | 0 3 2 | 1 2 | $\frac{12}{\widehat{53}}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{2}$

男腔甩炮格式与女腔相同, 不再举例。

河西大板,是一板三眼的板式,旋律性较强,具有较强的抒情性,这种板式字疏腔长,使用较少,下面谱例是选自《杨宗保挂帅》余太君的一段河西大板,是中阳业余丝弦剧团申义堂唱。

(大大 大大 且大 且大 且大 且 0 且 且大 〔大板〕

358

坐

下。

拨子,是河西调的散板,节拍自由,下例是《访洪同》 大红脸的唱段。

圣上爱我好 兵法, ⑥ 左良玉待 我恩情大。 ⑦

6 1 1 1 1 2 1 2 0 1 2 2 3 6 2 1 1 1 — 我奉过大人严命, ⑧回原郡 探 望居家。

二、小青羊

小青羊是保定丝弦唱腔中使用较多的一种辅助曲牌,它是由三种板式组成的一个自行起止的独立曲牌,它不反复接唱,有时在二板部分转接别的曲牌。

它的唱词格式,最少是十句,字数的定格是:第一句是四,第二句是四、三,第三和第四句是三、三或四、三,第五、六、七句是三、四和四、四,第八句是四、三或三、二、三,最后两句是四、三。

曲体结构,第一句是节奏自由的起腔,第二句是头板(习惯叫四鼓),速度慢、字少腔多,与昆曲的赠板相似,第三句之后是二板。

(四鼓是指板和鼓的击法,即一板四鼓,形式是:

下面选用的曲例是周福才演唱的《井台会》中柳迎春的唱段,李志男1950年6月记谱。

〔起腔〕

下例是高佳玉演唱的男腔小青羊,选自《卖凤针》高文举唱段。(过门省略)

〔起腔〕

$$1 \ 02$$
 $3 \ 3 \ 21$
 $1 \ 2 \ 323$
 $0 \ 33$
 $21 \ 1$
 $1 \ 61$
 $1 \ 61$
 $1 \ 31$
 $2 \ 35$
 $3 \ 21$
 $3 \ 31$
 $3 \ 21$
 $3 \ 31$
 $3 \ 21$
 $3 \ 31$
 $3 \ 21$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$
 $3 \ 31$

三、暴青羊

暴青羊,它的唱词格式与小青羊同,板式属于快板,节奏急促,多用于激动、紧张的情绪。下例是《常小打鱼》中

唐文显的唱段, 由高佳玉演唱。

三、大青羊

大青羊,也是一种多板式的辅助曲牌,它与小青羊不同的是,唱词格式多是三、四的七字句,曲体结构是,起腔、头板五句接二板。下例唱段是《皇姑出家》妙善的唱段,它是由起腔、头板、二板、暴青羊组成的一个板式,齐全的唱段,由石永和演唱。

〔起腔〕

サ (大 大大 台 大 台 大 台 大 大 台 O 大 1 65

$$\frac{76}{\pm}$$
 $\frac{66}{6}$ $\frac{56}{5}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{3}{6}$

$$\frac{2}{2}-1-\frac{2}{37}\frac{1}{25}\frac{5}{1}$$
 $\frac{5}{1}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{60}$ $\frac{6}{65}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{$

5 3 2 3 (仓仓令仓055 3561 51 32 1) [暴青羊] 1/4 快的 扶将起, 走上 前我 快 阳 Œ 扶起 了 (仓仓令才 仓 055 3561 5) 11 扶起 想 起了 那古 日里 三王 大 子, 他 也曾 入山

修 行,他 舍身 喂 虎, 割肉

喂 鹰,

四、鎖连枝

锁连枝,是一种表现悲伤情绪的曲牌,它是由头板、二板和悲调组合而成。下例是《碧玉环》中姐弟分别时所唱的一段,是由老艺人高佳玉和马连章演唱的。(因没有乐队伴奏故没记过门)

[头二] = 40
$$\frac{67676}{6} = 6 \times \frac{35}{3} \times \frac{5}{3} \times \frac{5}$$

五、滾白

滚白,是一种节奏急促有板无限 $\left(\frac{1}{4}\right)$ 的曲调,唱词是散文体,用于表现悲愤的情绪,下例是《打棍出箱》范仲禹的唱段,由高佳玉演唱。

(悲调)

〔滚白〕

上面介绍了几种曲牌体的曲调,从中可以看出它们在调式、旋法上大体相同,由于唱词的格式不同而形成了各种不同的曲体,另外的一些曲牌如黄莺、反昭、十三咳……等,也都是如此,就不再一一举例了。

下面介绍的是板腔体形式的辅助性曲调。

六、越调

越调,是由河西调派生出来的上下句形式的辅助曲调。它的唱词格式是以七字(四、三)为主,上下句对偶,辙韵是上句落仄声,下句落平声,它的曲体结构是由上下两个乐句组成的,越调的板式有头板、二板、垛板,头板和垛板使用的不多,常用的是二板,它可以自行起止独立成段,也可以穿插在河西调或青羊的二板中间。下例是一段自行起止的的二板越调。

〔越调二板〕 选自《大井台》薛仁贵唱段 高佳玉演唱

05 32 36 1 0 1 3 21 0 穿 过 五里 花 店, 杏 花 村。 在 桃 花 $\widehat{27} \quad \widehat{61} \quad 0 \quad 5 \quad \underline{5} \quad \widehat{3} \quad \underline{3} \quad \underline{23} \quad 1$ 出美 店 里 酒, 0 1 3 21 0 5 25 5 2 花 村里 出 美 人。 杏 $1 \quad - \quad | \quad 1 \quad \widehat{35} \quad | \quad 5 \quad 5 \quad | \quad 3 \quad \widehat{61} \quad |$ 薛 仁 贵 3 0 2 1 6 1 0 3 走, 在 往 前 $3 \quad \widehat{\underline{26}} \quad 1 \quad 0 \quad \widehat{\underline{353}} \quad \underline{0} \quad \widehat{35}$ 一 位 妇 站 着 台 井 381

下例是《天妃铡》中纪小堂唱的几句垛板接二板。

〔垛板〕1/4

七、罗卜筐

罗卜筐是上下句形式的辅助曲调,唱词格式同越调,曲体结构和唱腔字位与越调不同,下例曲谱是中阳业余丝弦剧团演唱的《白袍回家》中的一段,内容与上例《大井台》相同。

〔起腔〕

1 … … (下略)

人。

八、三调弦

三调弦是一种上下句形式的曲调,这种曲调只在《描金柜》一个剧目中应用,如下例:

尊嫂讲罢八字语

选自《描金柜》张九成唱段

1 =
$$G^{\frac{2}{4}}$$
 刘守谦演唱 孟光寿记录

 (大 大大大
 $1 \cdot 6$
 $5\overline{1}65$
 321
 $1 \cdot 53$
 $1 \cdot 276$

(6·126 1112 | 3·576 561) |
$$\widehat{523} = \widehat{3 \cdot 2}$$
 | $\widehat{1}$ (16 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 | 1616 |

 1·2
 1 (1·2
 3 5
 3 5
 3 2
 1) り 12

 礼
 早

 5
 5
 3 2
 カ
 1
 日

 登
 程

唐剧唱腔调式初探

倪 力

唐剧是以冀东皮影唱腔为基础发展起来的新剧种。皮影 距今已有近千年的历史。冀东皮影音乐经过历代艺人的艰辛 创造,已经发展成为特色鲜明、独具一格的板腔体结构,它 行当齐全、各有其独立的腔调。而唐剧在皮影音 乐的 基础上,为适应舞台真人表演需要,在板式和曲调方面,又有了新的发展变化。

当我们对唐剧音乐进行探讨时,除对其唱腔结构、旋法规律和演唱风格等涉及之外,很重要的一部分还必须涉及它的调式问题;而学习和研究调式的运用规律,对于发展和改革唐剧音乐又有着重要的意义。例如:可以为唱腔的调式发展以及多声部写作提供基础,还可为创作新腔提供经验等。本文试图从这一点入手,对唐剧唱腔的调式调性进行一些分析。由于掌握的资料不多,理论水平有限,错误难免,甚望得到指正。

一、唐剧唱腔的结构类型与基本调式

唐剧唱腔属于板腔体结构。从其表现功能上可分为平调、花调、河东调、悲调和吟腔五大腔调。它的组织结构分为曲头、曲身、曲尾三个部分。曲头由一个乐段、两个乐句组成,上下句大都有一个旋律性很强的拖腔,传统称之为"调

口"。曲身则由若干个字多腔少的上下句组成,一般每句分八拍(有时根据词情的需要而增减),传统称之为"数唱"。曲尾一般由一个"数唱"的上句和一个带大拖腔的下句组成。它的特点主要表现为:三个部分在结构规模上相差悬殊,呈现出两头小、中间大。与西洋作曲法原则或一般歌曲作法相比是有差异的,它是一种具有中国民族风格的地方戏曲音乐(唱腔)结构规律。

唐剧唱腔的调式主要分为两大类,即:宫式调和商调式。 旦行(老旦除外)其主要唱腔大部分为宫调式, 生行(包括老旦)其主要唱腔为商调式, 旦角的悲调亦为商调式。 另外, 唐剧唱腔在创腔中, 为适应表现某种感情和塑造人物角色的需要, 尚有多种不同的调式因素存在, 如: 羽调式和角调式等。这些新的调式因素与整个唱腔的主调式有着密切的联系, 进行着巧妙的结合, 表现着丰富的内容。

唐剧唱腔的调式特点,是在五声音阶调式的基础上,局部地强调和应用七声音阶。其调式功能运用规律,一般每个整段唱腔的头和尾(引子除外)是确定该唱腔调式调性的关键部分。且高潮及整个旋律活动音区的高峰,皆在头、尾两个乐段。这与我国戏曲界所谓"龙头、凤尾、猪肚肠"的说法是相符的。曲头、曲尾两个乐段一般在旋法结构和乐句结音上又有所不同。下面分别作简要的分析介绍。

凡属旦角的唱腔(悲调除外),一般曲头上句落羽、下句落宫。有时根据感情的需要和因其唱词撤韵(上句仄下句平)的变化,第一句有时用下句格式开腔,即落音为宫,如无拖腔则与后面的曲身相连接,形成一个整体。曲尾的上句(一般属"数唱"形式"的乐句、无拖腔)常落徵,即调式的属音,有时落宫,即曲尾两个乐句均结束在宫音上。

一般情况下, 曲头上句的旋律发展动向为:

6 **1** (**2**) 6 **3 7** 6 下句则较上句的尾部活动音区稍高些:

曲尾上句旋律发展动向多为: 6 3 7 (1)6 5 曲尾的下句与曲头的下句旋律发展动向基本一致,只是旋律、节奏、音调更富有感情上的色彩变化。活动音区,有时出现整个唱腔的最高音、3。

旦角唱腔的整个旋律活动音区多为:

请看下例旦角平调大板的曲头与曲尾部分:

例 1

《邵玉兰救夫》

(曲尾)

从上例唱腔的落音规律及调式上看,曲头大都强调羽调式的音调进行;曲尾则多强调属到主的功能进行,故使其宫调式更加明确,从而加强了整个唱腔的结束感。然而鉴于两个部分从基本调式与音调进行上较为统一,故前后保持了平衡,并获得了形式上的对称。

凡属生角唱腔(商调式,包括老旦)曲头上句结音为宫,下句结音为商。因其上句旋律较旦行丰富,故曲尾上下句都经常甩腔,上下句落音与曲头相同,

曲头的上下句旋律发展动向为:

上句: 6 1 3 6 1 下句: 6 2 6 1 2 曲尾的上句旋律发展动向为:

5 2 6 5 1

曲尾的下句旋律发展动向与曲头下句基本一致, 只是旋律线条、音域更为舒展些。

生角唱腔的整个旋律音区活动范围如下:

请看下例生角平调慢板唱腔的曲头和曲尾部分.

《琵琶词》(三)

Ø 3

李秀腔

(曲头)

例 4

(曲尾)

上例曲尾部分的上句最后一拍6音,是1音的滑音效果亦可称宫音的后倚音,故上向仍结音为宫。

旦角和生角的悲调唱腔均为商调式。它们的结音规律及调式功能进行与其它唱腔又有所区别。如, 旦角唱腔的曲头上句结音落徵而不落宫, 下句为商。曲尾的上下句与曲头的结音基本相同, 只是上句(无甩腔)有时结商。因其唱腔长于表现哀怨、苍凉、悲愤的情绪, 而使整个唱腔的活动音区常处于较低音域。

例 5

《琵琶詞》

(曲头)

高荣洁腔

(引子略)
$$\frac{0.000}{0.0000}$$
 6 3 5 6 6 3 5 3 3 2 2 $\frac{2}{1000}$ 7 2 - $\frac{2.000}{2.0000}$ 全 不 忘 十几年的 夫妻咱们 苦耐 岁

(曲尾)

生角悲调唱腔的曲头上、下句结音与旦角相同,曲尾的上、下句一般均结音为商,但值的注意的是: 曲尾下句的旋律及调式功能进行较旦角更为丰富多彩。它主要表现在下句常常以腔节(相当于半句唱词的规模)为单位,形成带有两个大拖腔的乐句,即: 第一腔节结音为徵, 第二腔节结音为商,与曲头整个乐段上下句结音相同。另外, 因其唱腔常表

现悲哀、低沉的情感,故旋律活动音区较旦角更低,有时出现2音。下面请看小生悲调唱腔的曲尾:

我们从以上悲调唱腔的调式上看, 旦角唱腔的曲头曲尾的上句大都强调徵调式的音调进行, 即用下属音调倾向主音(商)、生角则在曲尾的下句体现出来。这种调式功能的处理方法, 与其它腔调从调式色彩上形成了对比。

唐剧唱腔的曲身(中间)部分属调式巩固性的平稳进行,一般情况下无高潮的处理,旋律进行较有规律性,故堪称"数唱"形式。如: 旦角平调唱腔曲身部分的上下句大都以宫为结音,或上句结音为徵,下句结音为宫。

《紅云崖》

例 8

上面例 8 上、下句均结音为宫,而每句的第一腔节却各都停在调式主音上方的五度音上(即5),例 9 是把例 8 的腔节与腔节之间的功能进行扩大成乐句间的形式,即:上句结音为徵,下句结音为宫。这种反复强调属主功能进行的方法,更加巩固和加强了调式的稳定感,而且一般表现比较平稳的情绪。

11

洞参

也 该念千年相共

生角平调唱腔的曲身一般上句结音为羽,下句 结 音 为宫。从其**落**音规律上看,与旦角本调唱腔的曲头相同,只是无甩腔而已。

有时在某些唱段中,上、下句均结音为羽。

(上句)

张豁明腔

旦角和生角的悲调唱腔的曲身上句一般结音为商,下句结音为宫。

(上句) 周文友腔 0 2 <u>2 3 1 1 -- 0 2 6 5 3 2 3 2</u> 世 你 读 共

唐剧唱腔传统过门的调式大都与该唱腔的调式相同,而且在曲头、曲尾或曲身部分用过门时,又与每句(上句或下句)唱腔的结音相同,即起调式巩固性的间插作用,亦可说过门是唱腔的调式、节奏、音调等的变化重复,故不再赘述

二、唐剧唱腔的调式发展手法与应用类型

唐剧唱腔在传统剧目及近代创腔中,调式发展手法是较丰富的。主要表现为两个方面:一是同宫系统的调式对置交替,二是离调式的或带有移宫转调性质的调式转换手法。表现为同宫系统的调式交替,主要是"宫←→羽"和"宫←→商"两个非支持关系的色彩对比较强的平行调,并在平调、吟腔和悲调唱腔中表现较为突出。表现为离调式的调性转换,则主要是花调和吟腔唱腔的调式发展手法及特点,花调多表现为向下五度的离调,吟腔则一般向上五度离调。

这些调式的发展手法,有的是在乐段与乐段之间,乐句与乐句之间,或在腔节与腔节之间体现出来,有的却在整个唱段的前后两大部分形成调式的交替现象。下面仅就唱腔中较常见的几种调式发展手法及应用类型做一简要分析。

(一)同宫调式交替转换,可分为以下三种情况: (1)乐句内(腔节与腔节之间)的调式交替。

例 1

《王宝剑》

(平调大板)

周文友腔

上面例 1 是唱腔的曲头部分,即由两个带拖腔的上下句组成的乐段结构。从以上可看出,一至三小节明显是宫调式,即强调了宫、角、徵三个支点音。而从第四小节至第六小节,亦即上句唱词的最后一个字"辇"的甩腔开始,则转移到羽调式,并较稳定地结束在羽音上这样即在上句内出现了

"宫一一羽"调式交替现象。下句是宫调式,我们可把第七、八小节视为带有羽调式色彩的过渡性乐节,因第八小节的羽音具有直接进行到主音宫的倾向性(五声调式中,羽音是宫音的下方小三度导音,或五声式的级进形式),故第九小节的二分音符宫的出现更加稳定,并使尾部很完满地结束在宫音上。

我们从例1可看出,旦角平调(主要包括曲头曲尾)唱腔大都是"宫→¬羽"调式的交替转换。这是因为唱腔一般大都强调羽调式的音调进行,即羽音在旋律进行中占有非常重要的位置。

平调唱腔除在上句存在"宫羽"调式交替现象外,在下句也常常用羽调式的音调及功能进行。主要表现为:旋律高潮的出现,一般常以角(即羽调式主音上方五度支柱音)做为"动力音",把唱腔推向高潮。如下例:

桥》

《新

例 2

(曲尾下句)

上面例2、3第二小节的强音角,对第三小节后的高潮出现,起到了强有力的推动作用,从调式功能上看,即强调了羽调式属←主(3 6)的强进行,乐句的后半部分反复强调羽音,给人以较深的羽调式印象,到最后却突然转到宫调式上结束,从而使整个下句在调式色彩上形成明显对比。

(2)上下句间的同宫调式对置交替。

一般上下句结构的乐段或乐句,结音为四、五度支持关系,即主音的上五度与下五度音,这样才能使调式 更 加 明确,主音具有一定的稳定性。而旦角的平调唱腔曲头的上句结音为羽,下句则结音为宫,并且每句的结音都具有一定的稳定性,加之每句尾部常有一个具有调式巩固性的,音调

重复式的过门,故使整个乐段的上下句形成了同宫系统"宫——羽"调式对置交替。

例 4

《邵玉兰救夫》

郑久享腔

上例的上句很明显是羽调式6 3 2 1 7 6 的音调进行,属羽调式,下句则为宫调式,使其上下句在调式色彩上形成鲜明对比。由于羽音对宫音的自然倾向性,所以上下句间虽然是三度关系的调式转换,但从听觉上仍然是很自然协调的。

张豁明腔

(21 11 11 127

H

$$\widehat{2}$$
 1· 0 0 6765 3432 1·235 231) $\widehat{053}$ $\widehat{25}$ $\widehat{5}$ $\widehat{321}$ $\widehat{61}$ 法海 诱 我 $\widehat{(615)}$ 5 3 $\widehat{61}$ 3 3 2 1 2 $\widehat{6}$ (26)223

重

山。

例5是小生平调大板唱腔的曲头部分。该唱腔的上句是宫调式,下句则移到商调式上,并用商音结束整个乐段。从旋律的调式功能上看,上下句的宫商调式都具有一定的稳定感。我们将旋律的构成音按调式中的音级来分析,上句的音调进行明显是宫调式的 1 6 5 3 2 1 音阶下行级进旋法,落到稳定的主音宫上。下句第一小节由徵音开始,

徵音既是宫调式的上五度支柱音(属),又是商调式的下五度支柱音(下属),既在下句间起到了调式衔接的作用,又给后面向商调式发展奠定了基础。第二、三小节强调的是上五度支柱音羽(6),至使第四小节后主音商的出现更加稳定,并较完满地结束在商音上。所以上下句间明显形成了"宫→商"调式对置交替。

(3)段与段之间,即曲头、曲身、曲尾三大部分形成的同宫调式交替。这种情况一般出现于悲调唱腔中。前面已讲过,悲调的曲头曲尾两个部分的上句结音为徵,下句结音为商。因上句结音徵是主音商的下五度支柱音,它起到的是明确主音、巩固调性的作用,故我们说整个乐段属单一调式一一商调式。而悲调唱腔的曲身部分则与曲头曲尾的调式有所不同。下面仅以曲身为例。

例 6

《琵琶词》

周文友腔

上例唱腔的上句结音为商,下句结音为宫,很明显是属宫调式。其理由。(一)上句的结音商一般时值较短,又无甩腔,毫无稳定感。(二)因商是宫的上二度音,又称宫音的上二度导音(五声性调式导音特点)下句尾部"商→宫"的进行,足以说明商有急于解决到宫的倾向性。(三)上句第一小节强调的是徵音,即主音宫的上方五度支柱音,所以对宫调式起到了支持与稳定的作用。

另外,有时在一个下句后面再接一个下句,即连续二个 乐句均结音为宫,我们把这个下句称为调式巩固性的"补充 乐句"。

例 7

《琵琶詞》

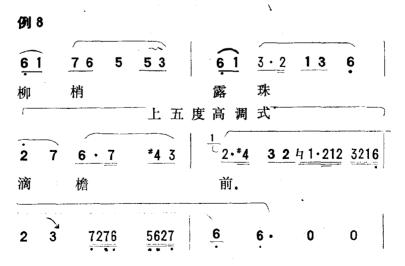
周文友腔

例7的补充下句对宫调的稳定性起到了一定的作用。

以上条例,足以说明悲调唱腔的曲身部分属宫调式,这样就使整个唱段形成了同宫调式交替现象。即:曲头(F)商 \longrightarrow 曲身 \longrightarrow (F)宫 \longrightarrow 曲尾(F)商。

(二)"综合调式性"七声的运用,带有移宫性质的离调式的调式转换。这种调式的发展手法,在唐剧唱腔中常见有两种类型。

(1)向上五度宫系统调的离调,常常通过旋律的发展使"变宫"具有上方五度宫调系统的"角"的意义,即"变宫"为"角"或"变宫"似为"角"。这种手法多出现于吟腔(皮影传统称之为"游阴调")之中。它除具有与其它腔调一样,存在同宫调式交替转换现象外,又常常在唱腔的下句(曲头或曲尾)的后半部,亦即拖腔部分,体现出以上调式发展特点。请看《红云崖》中大青婶一段唱腔的曲头部分的下句;



例 8 从第三小节开始,实际上已转入上五度宫系统调的(C)商调式。即以"变宫"为"角",旋律中强调了"变宫"代替"宫"的五声性音阶调式的转调特点。第四小节三、四拍出现的宫音,因没有被强调,且作为一般辅助和经过音性质的处理,故我们认为这里宫(即上五度调的"清角")的出现,只是五声性音阶调式的一般偏音特点。旋律中变徵音(即上五度调的"变宫"的出现,亦常常意味着宫位上移五度的转调(带有七声音阶调式的转调特点),且又给调式调性的变化增添了新的色彩。

再如《活捉王魁》中一段唱腔的曲尾部分的下句:

例 9

张豁明据高荣杰腔设计

上面例 9 的甩腔部分中划有",','一"处,很明显是向上 五度离调,它的旋律特点是向上运用了变徵)即上方五度调的 "变宫")"特性音",听来具有调式的新鲜感。从第三小节 开始,原调主音宫消失,而强调用的是 6 5 * 4 3 2(7) 即上五度调2 1 7 6 5的音调进行,故使旋律表现为调式调性的游移,只是在结束部分又突然转回原调(宫调式)。我们如果把尾部第三至第七小节按上五度调记谱,并把结束处稍加处理,即形成下例旋律进行。

这样就使整个尾部转入了上五度宫系统调的宫调式,即"以徵为宫"。

从以上看,吟腔的调式调性变化主要体现在曲头或曲尾的下句拖腔中,曲头属移宫调转调性质的,曲尾则属离调式的调性变化,而且又都具有调式序列程式化和曲调进行格式化的特点。

(2)向下五度宫系统调的离调。这种调式发展手法,在花调唱腔的下句拖腔中表现最突出。花调音其基本腔调是平调的加花演唱形式,故它的基本调式与平调相同。但因其表现功能上长于表现欢快、喜悦、活泼、诙谐等情绪,所以它的下句拖腔,特别是在近代创腔中,调式发展常常表现为:以"清角"为"宫"为"徵",在旋律中强调以"清角"代替"角"的重要性,听起来新鲜、别致。

苏 旭腔

(上旬)

例11

《譚记儿》(二)

张豁明腔

(上句)

02442524 0 5 5 6 5 5 5 1 2 44 -12

你定是把醋 海 要起波澜。

414

上面两例唱腔的下句划"一一"处,明显转向下面五度调,即下五度宫系统调的某种调式。它们的特点表现为。下句一开始便出现清角音,给人以新鲜感,清角被反复强调,以加强新调的相对稳定性;在下句的后半部又回到原调(宫调式)上,并较稳定地结束于宫音。这样在下句中即造成了带有移宫性质的离调效果。

三、河东调唱腔的旋律特点与调式调性

唐剧唱腔中的河东调就其整个唱腔的板式特点及表现功能上看,类似其它剧种的反调唱腔。如.京剧的反二黄、评剧的大悲调等。(目前唐剧尚缺反调唱腔)。它的原名为"凄凉调",顾名思义,长于表现凄切、悲凉的感情。在唐剧中,为使它的表现功能更加丰富,范围更加广泛,故又有所改革和发展,使它不仅长于表现"有泪无声"之情,又能表现深沉、怀念、思慕和愤激等情绪,并改名为河东调。正因为它具有以上表现功能特点,所以它的慢板(即大板)在唐剧唱腔中使用最多,最有代表性。

河东调不仅在板式及表现功能上有它独到之处,而且在调式调性的运用和发展以及曲调进行等方面,都与其它唱腔有着很大的区别。下面就河东调的旋律特点与调式调性问题作一简要分析。

从河东调整个唱腔的旋律进行上看,它的调式基本属于下五度同宫系统的五声徵调式性质。旋律特点表现为:以"清角"为"宫"(以宫为徵),在旋律中强调以"清角"代替"角"的重要性,这是河东调唱腔调式调性的基本表现形式。请看下例《血涤鸳鸯剑》中艾云晴唱的一段河东调大板唱腔的曲头部分。

例 1

彭秀兰演唱

上例唱腔的上下句结音基本一致,只是上句结音宫为半稳定性的。有一定游移性(即下滑音),下句结尾则为稳定性的。从其唱腔的调式调性上看,很明显具有下五度同宫系统的五声徵调式性质,而非本宫系统的宫调式。这是因为:

(一)旋律中的清角反复被强调,使"清角"具有下五

度官系统调的"宫"的意义——"清角为宫"。

- (二)唱腔的音调进行没有运用宫角大三度音程,(这两个音都是五度相生的五声中两端上的音,它们构成的大三度是五声音阶的特性音程)。旋律的支点音只有所谓主音宫和五度支柱音徵,而角音(五声性宫调式称为半支柱音或副支柱音)没有出现。
- (三)我们将旋律的构成音按音级来分析,上例唱腔的骨干音明显为1 2 4 5 6,即下五度同宫系统的五声微调式5 6 1 2 3的音调进行。

综上所析,我们可以说例1整个唱腔基本是采用上五度 (F)官系统形式记谱的(bB)宫系统五声徵调式。这就是 河东调唱腔调式调性的基本表现形式。

河东调虽属下五度宫系统五声徵调式,而我们却不采用下五度记谱形式,而坚持按上五度记谱。这是因为河东调的调式调性除具有以上基本表现形式外,还有它的特殊表现形。式

(一)唱腔中有时出现变宫和角羽音,局部性的采用具有本宫系统五声性宫调式的音调进行。

《断桥》

郑久享设腔

《株李梅》

彭秀兰演唱

上面儿例的轮廓仍保持了河东调唱腔的基本音调进行,但因角音和变宫的出现,使其调式调性起了变化。 上 面 划 "/──"处明显具有本宫系统五声性宫调式的音调进行。由于它包括了宫角羽音和变宫→宫(即七声导音至主音)的小二度进行,又包括了清角与变宫的增四度(减五度)音程,故使宫调式性质更加明确。然而鉴于这种情况属局部性的运用,在整个河东调的调式调性上并没有占重要位置,故我们称这种情况为河东调唱腔的特殊进行。这样既增加了调式的色彩对比,又丰富了唱腔的旋律进行。

(二)在唱腔中由于感情变化的需要,有时局部性的采用平调唱腔的音调进行,使两个腔调相互交替出现,并使其调式调性发生变化。这种情况大都出现于曲身(包括跺板)部分。

例 5

《断 桥》

2 5 雄黃 祸起 第 墙 饮了 阳节 (7.1)1) 2 才 使 尽了 我 1 35 035 ⁶1(65 1)5 5 1 2 11111 5 1 在心 艔 法海 排拨 埋恨 5 1 3.76 565 0 1 也怪 那 是 祸 首。

例 5 是河东调大板唱腔的曲身及曲尾部分,因唱词已逐渐将人物由凄切、悲凉的感情转为激愤、刚强的情绪,故从第六小节(包括整个垛板部分)开始很明显已转入了平调唱腔(宫调式),只是第九小节仍具有河东调的音调特点。最后"头"字的甩腔又回到河东调上,但尾部的结束又强调了变宫→宫的进行,使宫音具有一定的稳定性,故唱腔的后半部属于本宫系统的宫调式。这种旋律发展手法,不仅使唱腔在感情及韵味上形成对比,而且在调式上也具有交替转换的意义。

通过上述分析,我们是否可以说,河东调唱腔虽然在旋

律和调式调性上具有显明的个性,但从整个唐剧唱腔的发展观点上看,它不是孤立存在的,而是与其它腔调有内在的血缘关系,并常常与平调唱腔结合,表现出丰富的内容。

四、唱腔中偏音及调式外音的运用 特点与调式调性的关系

唐剧唱腔中的偏音及调式外音的运用是具有一定特点和规律的,而且在某些方面又与唱腔的调式调性有密 切 的 联系。这里的偏音多指清角(4)与变徵(#4)羽音,调式外音主要是指#1在唱腔中的运用。#1音在唱腔旋律中,不仅具有它显明的个性,且对唐剧唱腔在风格、韵味等诸方面都起着一定的润饰作用,故我们在这里称它为"特性音"这些音的运用。特别是在近代创腔中表现尤为突出,

唱腔中除存在清角音外,大部分清角都具有升高的变徵音性质,或实为变徵音。"特性音"#1一般在车平调、花调、悲调唱腔中较为多见,并大多出现于曲身部分。因每个唱腔在表现功能及调式色彩上不同,而这些音的运用,除具有共同特点外,又有些差异。我们从唱腔旋律和音阶调式以及实际演唱(演奏)效果上分析,大致有下面几种情况:

(一)唱腔中#4的运用,导致所用音阶基本属古音阶 (史称"雅乐音阶"或"传统音阶")性质,与*4比4少见, 可视为变化音。请看平调大板唱腔的曲身部分:

这种情况在生角的花腔唱腔中表现更为突出,一般不存在 4 和 # 4 并常作下行处理。

例 2 《 哭 马 》

曹福权腔

(引子略)

5 56 7 6 5 (3 6) 6 5 6 6 5 6 *4 3 悲从 衷 来 泪滂 沱,

(二)调式外音#1在唱腔中,一般均作为装饰性的色彩音使用。我们从例1中进行分析,又不难看出,它在旋律进行中的运动规律和倾向性有其独特的表现形式。从感觉上,它倾向和解决于下行,而不是上行,除特殊情况外,一般#1出现后,不论怎样过渡,总是要求稳定的解决列与1并较有规律地倾向于为1音。即:具有间接的倾向性。请看下面几个例子。

/ 例3

(~)表示间接的倾向。

(三) * 4 和 * 1 的运用,一般都具有一定的游移性,因这两个音除时值较短、节奏较快和离调转调的情况外,大都是采用下滑音的演唱(演奏)形式,且滑音的幅度和半音关系往往随着旋律的动向而改变,故在音准上有游移或稍偏高偏低.

#4作下行处理时,一般滑音效果较为明显,且稍偏低。如:

例 4

做上行处理时则稍偏高, (亦为下滑音)如:

例 5

*1的音准游移与*4基本相同,即:上行偏高,下行偏低。*4一般下行较为多见。

(四)悲调唱腔的引子(亦称"哭迷子")和散板部分,有时为表现"声泪俱下"悲痛之情和强烈的哭诉效果, *4具有很强的倾向性(即倾向于5),故不存在音准游移 问题和下滑音的演唱形式。

916

例 7

7 6 6 0 6 · · · · <u>5</u> 2 · · · · *4 · · · · 5 · · · · 50(下略) 进城卖 卖 儿。

上面唱腔中出现*4时,具有明显的离调色彩,或实际上已转入上五度调,即:"以徵为宫",*4成为新调7,类似此种情况,在吟腔的拖腔中也会见到,表现为:#4的出现,常常意味着宫位上移五度的转调。(参看二节(二)之(1))

(五)花调因其基本腔调与平调相同,故*4和*1的运用亦有共同特点,只是它的曲头或曲尾的下句部分常常采用移宫性质的离调手法,即:"清角为宫"。而在曲身部份,花调唱腔中除有*4*1外,与4又占有重要的位置。与4的出现,常常意味着宫位下移五度的转调。

例 8

《荷珠配》

周友文腔

上例划有"/一"的 与 4 具有相对的稳定性,这种偏音一般不存在音准游移问题。

(六)河东调因整个唱腔在调式调性上具有一定的双重意义,故它的唱腔就偏音及调式外音的运用上,与其它腔调在性质上有很大的区别。主要表现为:偏音#4和与4在唱腔中均占有非常重要的位置,而调式外音#1却极少出现。而且因唱腔是以"清角为宫"的具有下五度同宫系统调的五声徵调式性质,所以使其音偏性质起了变化,即:4等于下五度调的1,#4等于下五度调的#1。下面仅以河东调大板唱腔的曲头为例,并以下五度调的记谱形式进行比较分析。

郑久享设腔

5.*4	- → 5	6122	1(2215	1)16	5	52*4	5
大	巴	河	-	神	出	峡谷	
*4_5	$\frac{5}{1}$ $\frac{5}{\sqrt{3}}$	22 1	6.5	<u>6*4</u> 2	1 1	2 1 6	5 5
如	2	Ŧ		吼,		e.	1
4 • 5	16	5 0 16	5 6 5	5 5 6	\ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \	· 0	0

流。

按下五度调记谱(1=bB)

按上五度调记谱(1=F)

从以上可看出:按下五度调记谱后的唱腔,其*1(上五度调的*4)的用法与平调等唱腔 颇有些相同之处,如它的表现形式、下滑音和音准游移问题等都具有共同特点,只是在旋法(包括演唱方法与风格)上有明显区别。

另外,河东调因基本属于五声音阶调式(除特殊形式外),所以偏音变宫(7)(下五度调的*4)很少出现,只作为一般装饰性的色彩音使用。7的出现,有时也具有一定的游移性,即,稍偏低(参看三节(一)例3),这样按下面五度调记谐后,似乎缺少*4和与4音,从而使河东调不论从调式调性上或偏音和调式外音的运用上,都与其它唱腔形成了显明的对比。

综上所述,唐剧唱腔中的偏音及调式外音的用法,不仅 具有它鲜明的个性,更主要的是它在体现唱腔的地方特色、旋 法规律以及韵味、调式的发展等方面,都起到了一定的表现 作用,而且与唐山的地方语调有着密切的联系。有人说,唐 剧唱腔(包括皮影唱腔)就是把昌(昌黎)滦(滦 县) 乐 (乐亭)一带的语调音乐化了。的确,如唱腔中的 * 1 ~、 # 4 ~的运用效果,就是与昌、滦、乐一带方言相吻合的。

这些音在唱腔中的运用, 充分表现了唐剧唱腔特有的地方特色和浓郁的乡土气息。

哈哈腔唱腔及其伴奏特点

裘印昌

哈哈腔历史悠久,据传形成于明代。唱腔,通俗易懂,朴素健朗,伴奏音乐,豪放粗犷,富有浓厚的乡土气息。它流行于保定、沧州和衡水一带,深受当地人民喜爱。

哈哈腔的唱腔,属于板腔体。有头板、二板、流水板、 紧三板、尖板、拨子等多种板式。

流水板,是哈哈腔的唱腔从民间原始形态,变为戏曲唱腔形式较先形成的一格,是唱腔中的基本曲调和核心板式,使用的最多,并具有多种表现功能。其它各种板式,均是在流水板的基础上,经过旋律的繁简变化、节奏的扩展,与紧缩、板式的拆散或延伸等多样的变化,分支派生而来。

哈哈腔唱词的结构,与民间的说唱音乐类同。即上下句 基本都是由七言或十言为主的句式组成,根据语言的自然音 节,每句又常常分为三个小句。比如七言句的唱词,常按二 二三分句来写,十言句的唱词,常按三三四分句来写。为了 明确句中的音节和句式间的仃顿,在每个小分句之后和上下 句式之间,器乐还时常补充以大小不同的过门。

哈哈腔唱腔的句法结构:上句一般都是板上起,因句尾的唱词使用仄声字,多不押韵,故唱腔落音落在眼上,下句一般也是板上起,因句尾的唱词使用平声字,又必须押

韵,故唱腔的落音落在板上。句尾在节奏上的眼落或板落^{*} 是区分唱腔上下句的主要标志。

哈哈腔的唱腔音乐,为五声音阶的宫调式;声腔结构的骨干音,是12356,主音 $1=b^B$;调性色彩明亮。唱腔上下句的旋律,都是进行到主音"1"上结束,只有形成较晚的散板格式的上句,是进行到上主音"2"上结束,调式极为稳定。

在流行地区,哈哈腔也叫"合合腔"。从音乐上讲,工尺谱中的"合",就是简谱中的"5", "合合腔"名称含意,可能就是唱腔的上下句两句均落"合"(5)的意的思。在明代盛行的古音阶中,征调式的音列是. 567123*45,这种音与音之间的关系,用现代新音阶的概念来听,就是宫调式的12345671。所以说, "合合腔"的这种叫法,体现了这个剧种在唱腔音乐上的调式特征。

哈哈腔唱腔的旋律,是以五声音阶特有的音调,大二度和小三度不同形式的结合为主。典型的旋律进行:上行常为561、612、351,下行常为321以及正反方向的跳进行161、261、361、561、512、621、651等。在曲调进行中,由于经常出现上中音"3"和下中音"6"(这两个音是平行小调中的属音和主音),并还时常运用从中音行至主音(6——1)的终止式,这就使大调性的宫调式唱腔,渗入了小调性的因素,增加了羽调式那种流畅、轻快的色彩。此外,唱腔的旋律同地方语言融化一体,并常于强拍上强调上主音"2",使之具有河北民歌和民间音乐的鲜明特点。

例如:

《孙继皋卖水》中赵美蓉(小旦)的唱段

$$1 = bB \frac{2}{4}$$

【小快板】

((本打)
$$\frac{6}{2}$$
 $| \underbrace{1 \cdot 2^2 \cdot 76}_{5 \cdot 61} | \underbrace{0i \cdot i}_{6 \cdot 1} | \underbrace{1 \cdot 6}_{5 \cdot 65 \cdot 3} | \underbrace{2 \cdot 6i}_{5 \cdot 61} | \underbrace{1 \cdot 2^2 \cdot 76}_{5 \cdot 61} | \underbrace{1 \cdot 2^2 \cdot 76}$

$$\frac{1}{2} \cdot 2 \stackrel{?}{=} 7276 \left| 5.65 \stackrel{5}{=} 3 \underbrace{235} \stackrel{6}{=} i \right| 1 \stackrel{5}{=} 3 \cdot 3 \underbrace{2 \stackrel{5}{=} 321} \left| \underbrace{6123} i \right) \right|$$

【流水板】

$$(\frac{1}{3 \cdot 3 \cdot 61} \frac{1}{2123} = \frac{1}{2123}$$

在那 旁

11) 平定

不同的节奏变化,表达着不同的性格和感情。节奏这一基本要素,是音乐中最本质的东西。从上例可以看出,哈哈腔的变化,主要是通过节奏的变化来形成。而在旋律上,只是作细微的变化。从上例还可看出,哈哈腔唱腔的旋律与节奏,是互相依赖、互相制约的有机结合体,并都具有可塑性,也就是为了达到音乐戏剧化的要求,在单纯中求得多样性的变化。

哈哈腔的唱腔,按音乐来划分,大体 可 分 男 腔 (生 行)、女腔(旦行)两种。男、女腔在格式上基本相同,在 旋律上有差异。女腔以音阶式的起伏进行为主,间以跳跃进行,男腔则以广音程的跳进为主,间以级进。因而 女 腔 平 稳、流畅,男腔开阔、跳动。

哈哈腔文场的主要乐器,是板胡、笙和竹笛。三层叠置

的级体,是其基本组合形式。配器的基本原则,是"抽笙、 巧弦、浪荡笛"。

音色柔美的笙,以其传统和弦(五度和音),演奏与唱腔完全相同的旋律,能动地起着托腔保调、调和音色、稳定音准、稳定节奏的重要作用,是"三大件"中的基本声部,板胡以其清亮、刚劲的音色,围绕笙的旋律进行加花,引起音程节奏的局部变化,并还时常作装饰性的即兴演奏,成为"三大件"中的加花声部,音色清脆、富有光彩的竹笛,则常运用"抹、滑、飞颤、剁"等多种河北吹歌的演奏技法,灵巧地在板胡旋律的基础上自由发挥,是"三大件"中的色彩性声部。

例如. $1 = {}^{b} B \frac{2}{4}$ 〔流水板〕过门 稍快 笙 (衣。 打)2 1.216 561 打) = 6 | 1.21 = 3 21 = 1 版胡 (衣 tr 竹笛 (衣 打)2 ₹3 210 1 1 2 3532 t_r 6 1111 1256 板胡 5 6 5 竹笛:

演奏过程中,板胡、竹笛这两个声部,即自由、又灵活。它们相互配合得非常紧密而自然,具有强烈的地方特色。

在伴奏上, "三大件"常综合运用跟腔、加花、反复、填空、让档、对比等多种伴奏方式, 严密和谐地衬腔托声。 最富有特色的托腔手法, 造成音型化的伴奏都游离于唱腔之外, 以一种固定的节奏音型, 不变化地连续使用, 这是伴奏音乐上的一种高度的夸张。

例如: 〔 卖水〕中赵美蓉(小旦) 的唱腔

唱腔 0 0 0
$$\frac{5}{3}$$
 3 0 2 1 $\frac{6 \cdot 15}{6 \cdot 15}$ 5 0 $\frac{112}{5}$ 5 $\frac{5}{6}$ 6 $\frac{6}{11}$ 1 $\frac{6}{11}$ 1 $\frac{111}{11}$ 1 $\frac{111}{11}$ 1 $\frac{111}{11}$ 1 $\frac{6}{11}$ 1 $\frac{6}{11}$

从上例可以看出: 在"三大件"的伴奏中, 笙以其行进节奏音型, 加强着唱腔旋律的节奏感, 巧妙地烘抒了赵美蓉随同丫环, 盈步逛花园的托情意境, 板胡、竹笛则以同音区节奏交替音型, 使得伴奏音乐热烈、活泼, 着力表达了主仆二人观花时欢快的心情。最后两小节, 变换节奏音型, 使之更富有生气, 乐队全力整奏, 其音响效果十分丰富。

哈哈腔老艺人把这样伴奏方法,称作"小抬扛"。它多用在二板或流水板的上句,借以加强唱腔音乐的推动性。

哈哈腔的"三大件",演奏技巧性强,伴奏方法独特。演出时,还常与其它乐器合作,演奏多种富有形象意义或直接模拟生活的纯器乐曲。如:前奏曲、幕间曲、闭幕曲、尾声、过场音乐、特定配曲以及衬乐等。它们以其抒情的笔调,浓郁的风土情趣,时常为观众勾画出一幅幅栩栩如生、绚丽多彩的地域性生活音画,并通过其特有的音乐形象,给人以质朴动人的艺术享受。

例如:《王小打鸟》的前奏曲(主旋律曲谱)

反复后加快

刘香玉演唱艺术介绍

邵锡铭

刘香玉同志是河北梆子舞台上屈指可数的老一辈表演艺术家之一。她已是近八旬的老人了。虽然已经脱 离 舞 台 多 年,她却为河北梆子的事业花费着心血,贡献着 毕 生 的 精力。她一生不仅给人留下了难忘的舞台艺术形象,而且给我们培养了难得的河北梆子后继人才。她虽然没有拍摄下舞台艺术形象,也很少留下录音资料,但我们仅从她留下的一点点录音资料中,也可品得出她那独具一格韵味醇厚,刚柔相济的唱腔艺术风格。

刘香玉同志八岁开始学戏,十岁就登台演戏。曾拜响九宵的高徒"一条鱼"和傅连章学青衣,也曾拜"天鹅旦"学习闺门旦。她曾到过沈阳、长春、吉林、北京等地演出,但她经常的演出地点却在天津,她是天津老观众非常熟悉而又热爱的河北梆子演员之一。她经常演出的戏有《教子》、《断桥》、《芦花计》、《血手印》、《拣柴》、《宿花亭》、《临江驿》、《蝴蝶杯》、《铡美案》等戏。青年时期曾录制唱片《宋金郎》、《哭长城》、《铡美案》,誉满津、京。但是由于旧社会演员社会地位低下,她为了摆脱欺侮,十八岁就结了婚,于二十三岁就脱离舞台。及至一九四九年祖国解放了,刘香玉才在党和政府的关怀下,重返戏曲舞台。由于新

旧社会的强烈对比,她感到新社会艺人的社会地位提高了,党和政府关怀戏曲艺人,重视戏曲艺人。她把多年忘掉了的戏,迅速向同行姐妹们求教,学会,在舞台上重新焕发出艺术青春。她从切身的体会中感到新社会的幸福,感到党和政府对劳动人民的温暖。一九五五年到河北省天津专区河北梆子剧团一面任主演,一面又带徒弟,培养青年演员。现在仍活跃在舞台上的著名老生演员高明利和在天津市戏曲学校任教的郭素珍,都受到过他的亲传,都曾成为河北省河北梆子剧院的主要演员,而驰名河北、天津等地。刘香玉同志一九五七年调到河北省河北梆子剧团,后成为省梆子剧院和省戏校的教师,一直从事培养青年演员的工作。目前河北省河北梆子剧院的优秀表演艺术家张惠云,省艺校梆子科的优秀青年教师张淑君,亲自向刘香玉同志学的《宿花亭》,真是板式齐全,曲调丰富,唱腔朴实优美,韵味淳厚清新,堪称刘香玉同志的高徒了。

刘香玉同志以唱工见长,她专工青衣、闺门旦,有着较丰富的演唱水平。她咬字清晰,注意字正腔园,行腔朴实。她擅于细心琢磨用小腔来刻划角色的不同性格。因此她的唱腔以柔见长,而又柔中寓刚。听她的演唱,感到唱腔优美,感情丰富。因为我们没有她早年留下的音响资料,仅从她近六十岁的录音《教子》和《断桥》来看,仍不失为一位有着较高造诣的老演员演唱的优秀唱段。

《教子》是河北梆子剧目中的"骨头戏"。它的板式齐全,唱腔丰富,是一出很好的唱功戏,戏中角色的感情很复杂,既要表现王春娥的勤劳善良的质朴性格,又要表现她被儿子激怒了的愤怒情绪,既要表现她中年寡居的哀怨愁肠,又要表现她教子成才的决心大志。因此要想唱好这多种

板式的唱腔,表演出多种复杂的感情,难度是很大的,因此过去有"男怕斩子、女怕教子"之说。刘香玉同志在长年的演出实践中,已经形成了自己的独特风格。

在"老哥哥你奠跪一旁站"的一段唱腔只有一句〔小慢板〕下接〔二六板〕,是王春娥盛怒之后又耐心规劝她的幼子倚哥时的情景。从这些朴实无华的唱腔中,我们可以体会出刘香玉刻划的王春娥是多么耐心,多么亲切、又多么疼爱的感情。

她唱的《教子》的另一段是过去《教子》中独有的〔小 反调〕(也称悲调)。这种曲调多为低迥的旋律,较其他板 式增加了抒情成分。刘香玉同志唱这段唱腔,声音较为舒 展,给人感觉是王春娥抑制住内心痛苦,凄凉地、哀怨地述 说她为扶养孩儿自己忍受的莫大痛苦。随着感情的发展转入 〔快板〕和"紧打慢唱",使得王春娥内心隐藏的痛苦,再 也抑制不住,倾吐了出来。这是多么善良的女性。这里充满 着母爱,又有着对孩子的严格要求的慈母心肠。刘香玉同志 以她特有的舒展的唱腔,细腻的感情,把王春娥此时的感情 较好地表达了出来。

我们从刘香玉同志在《断桥》中的一段《二六板》唱腔中,发现有两个变化句。变化句就是打破原来传统板式格律而发展变化的唱腔。正是由于这种词的结构变化,带来唱腔结构变化而形成的,丰富了的唱腔,给人一种新鲜的感觉。而这种方法的使用也形成了刘香玉唱腔的一种特色。如"小青儿且慢举青锋宝剑,青儿妹妹莫动怒你且靠后",看来是两句唱词的结构,而她却巧妙地把它处理成一个上句;"我本是峨嵋山上的一蛇仙四海云游"也打破了原来的唱腔结构。在前代艺人中多用"旧瓶装新酒"的形式,把众多的词往往

堆砌在一句唱腔里。刘香玉同志却用发展唱腔结构的方法, 来解决这一矛盾,给唱腔增加了新鲜感而又不失传统风格, 又丰富了曲调。这种丰富唱腔的方法也正是我们应当研究和 学习的。

刘香玉同志在艺术上解放思想,主张革新,她从不因循守旧,常常根据新的体会,不断有所创新和改革。也正是由于她对自己过去的演唱方法不满足,她才不断征求别人的意见,进行改进,力求字正腔园,表达新的感情。

刘香玉同志虽年已古稀,但她精力旺盛,除了在艺校教课外,在天津也还经常给青年演员说戏,教唱腔。她自己常说: "我已经快八十的人了,还能活几年,为国家多培养几个学生,也没白活在世上一回"。

我们衷心祝愿刘香玉同志长寿。

赵鸣岐艺术生活六十年(摘录)

姬君超

六十二年前(一九二二年),在东北奉天(今沈阳市),一个年仅十四岁的须生幼伶筱鸣岐,挑起了庆明科班大梁,在庆明舞台,三天连唱六出戏,唱得是《二阵》、《二山(衫)》和《二探》。二阵是:架子须生戏《观阵》、《五雷阵》;二山(衫)是:白胡老生剧《走雪山》、《白罗衫》;二探是:箭袖须生戏《四郎探母》、《八郎探母》。从此筱鸣岐的名字便红极一时,轰动了奉天。这个当年的筱鸣岐就是如今的赵鸣岐。

当时的筱鸣岐学戏才刚刚两年。两年前他的家乡直隶清苑县温仁村遭受了洪水之害。他跟着父母,只靠着打捞洪水冲来的高粮穗子充饥。一家人苦苦挣扎在死亡线上。一天父亲无意中看到了奉天庆明科班招徒的告示。为了给孩子找条生路,五块银元,一纸契约,十三岁的赵鸣岐就 叫人 领走了。他先被带到班主袁寿清的原籍深泽县。正月十五"封宫防门",意思是说,大门上锁,二门上拴,与世隔绝,静心修练。从此赵鸣岐便开始了凄苦的唱戏生涯。

他的启蒙师父马吉唐,出师于天津有名的《吉利》科班,马先生一见赵鸣岐,就看他是个好材料。说他"眼有神,脸带相,嗓音好,心眼灵。"就着实地在赵鸣岐身上下了功夫。穷人家的孩子能吃苦,能受罪,从早到晚四盘功,顶着星星起,披着月亮练,不到半年功夫,踢腿下腰,身步

手眼,作派唱念就练出了个眉目。一九二一年春夏之交,赵鸣岐随科班经天津,过营口,水路早路,日夜兼程赶到了奉天庆明舞台。戏班有句老话,"揉出来的剂子,打出来的戏子"。马吉唐死把着赵鸣岐,冬练三九,夏练三伏,挨了多少鞭子抽,受了多少戒尺打,学艺的受了多少苦,传艺的费了多少心。一年过去了,师父没白费劲儿,徒弟没白受罪,六出拿手戏,唱功、念功、做功、武功教得扎扎实实,学得原原本本。八月十五,海报一出,筱鸣岐全身披挂,初登庆明舞台,唱红六出戏,从此人称"十四红"。这时候,一向是神态威仪的马吉唐先生才头一回对筱鸣岐露出了一点笑容。

从这以后,赵鸣岐随同科班在奉天、吉林、抚顺、长春、营口、大连等地连续演出了四年之久。那真是走一处,红一处。这四年中,他还向人称麻子红的张逢义老先生学了《失空斩》、《战北原》等八卦衣戏和《广太庄》、《临潼山》、《南阳关》等靠架戏,丰富了戏路。特别是得到了曾与何达子、元元红长期合作演戏的青衣演员刘福德的不少教益,在唱腔上既学到了何达子深沉浑厚如断如续的声腔,又学得了元元红高亢激越、刚柔相兼的唱法。在表演上则是更加注重于人物表演的劲儿,使他的表演技艺更趋老练纯熟。

六年坐科期满,正是赵鸣岐"倒仓"的时候。由于在变声期嗓子过度疲劳,在他十八岁的时候,嗓子一句也唱不出来了。不能唱正工戏,班主对他也就冷眼看待了。他只好回到了阔别六年的家乡。

在家中,他总是天不亮就下开涯,串河套,喊嗓练功, 天天如此,从不间断。晚上,不管是月明月暗,下雨刮风, 他总是在一座破庙里背戏练唱。他细心领悟何达子的戏路, 又苦心琢磨元元红的唱念。几乎把他所有学过的戏都来了一 番改弦易辙的磨砺。他把《战北原》一戏中诸葛亮见郑文时 的唱段, 照何达子庄重沉稳, 低迥苍健的唱念表演重新改腔 改戏, 以表达诸葛亮矜持自若, 成竹在胸的大家风度; 他又 把《逃国》一剧中"天降下俺伍员盖世英豪"一段唱腔改用 元元红挺拔激越,起伏强烈的唱法,以揭示伍员那英雄受害 愤懑填磨的心境。他还把元元红、何达子的唱念表演技艺, 根据剧情的需要,一并用在《南北合》、《斩子》等剧中。 特别是《四郎探母》盗令过关唱的"若无有太后令莫放他过 关"这句"梆子碎"大拖腔,前半句是学元元红,后半句是 尊何达子, 使二位名家之长, 水乳交融, 浑为一体。这在学 戏讲究规路,不可擅越雷池一步的当时,真是颇有些胆量 的。他就这样在家中一边务农,一边习艺,经过了一年零八个 月的时间, 才由家叔赵源唐保举进了京梆两一锅的晋县岐鸣 台戏班。当时他的嗓子还没有完全恢复,唱梆子不够用,唱 京剧满富余,他就应了京剧须生二路活,在《西黄庄》戏中 他演彭明,一句西皮导板就得了两个好。但这并不是他的目 的。他常想: "我毕竟是梆子的子孙,不唱梆子正戏不死 心!"他每到一个台口,头一件事就是找一个离戏台不远的 清静地方, 好听着台上梆子大弦的调门喊嗓练唱。功夫不负 有心人。一年过去了,他改搭宁晋县燕春台戏班,在刘路村 一场戏又唱红了《八郎探母》和《杀府逃国》双出。二十一 岁的赵鸡岐从此才重温旧梦,又挑起了梆子班的大梁。

芦沟桥事变后,华北伦陷。赵鸣岐辗转于山西、绥远、河南、陕西等地。在这一时期,不管他搭什么剧种的班社,都坚持演唱河北梆子。他既演出了《调 寇》、《斩子》、《借箭》等兰袍戏,又上演了《广太庄》、《临潼山》等长靠戏,还演出了《江东计》、《战北原》等八卦衣戏和《渭

水河》、《打金砖》等袍带戏。对保留濒于失传的河北梆子 传统剧目作出了贡献。

抗日战争胜利后、为了人民的解放事业、他投身于革命 队伍。在冀中野战独八旅文工团担任演员队长。为配合当时 的土地革命他扮演了《白毛女》中的杨白劳和《血泪仇》中 的王仁厚等角色。一九四七年春天他光荣地加入中国 共产 党。解放前他曾先后在二纵队、二十兵团战士剧社担任领导 工作。解放后,他于一九五〇年从部队转入唐山 京 剧 文 工 团。一九五三年调到河北省河北梆子剧团担任正工老生,并 历任编导室主任、付团长、团长等职。一九五三年参加赴朝 慰问团, 到抗美援朝前线为志愿军演出。一九五四年在河北 省第一届戏曲观摩演出大会上, 他扮演《劈山救母》剧中的 后部刘彦昌、荣获演员二等奖。一九六五年他调往河北省戏 曲学校任梆子科副主任。党的十一庙三中全会后他被聘请为 河北省河北梆子剧院顾问,并在河北省艺术学校任教。一九 八二年他又重登舞台为晚辈们示范演 出 了《杀 驿》、《借 简》、《蝴蝶梦》等拿手好戏,并由中国戏曲研究院录制了 优秀传统剧目资料片。

他走过了六十四年不平凡的艺术道路和近四十年奋斗的 革命征程。如今他虽已是七十七岁高令的老人了,但仍壮心不 已,为祖国的戏曲事业沤心沥血地工作着。

贾桂兰艺术生活介绍

刘振芳 邵锡铭

贾桂兰是河北省安茨县人, 一九一二年生于河北梆子世 家。父亲贾冬樵原来是唱老生的、后来因演出劳累、声音失 润, 便改学打梆子。他的梆子打的十分出色。节奏 感 特 别 好,因此,有"梆子王"之美称。金钢钻演戏总是离不开他 的梆子。贾冬樵为人正直, 艺术上也很有远见, 他见贾桂兰 的天资很好,从五六岁便开始给她练功,并且省吃俭用,专 门为贾桂兰聘请了家庭教师。贾桂兰的启蒙老师是张吉祥, 是著名吉利科班作科的,专工青衣,艺术造诣很高。他教地 非常认真, 也极其严格, 据贾桂兰回忆说, 当时她的手掌和 屁股经常是肿着的。几年间贾桂兰向他学了《三 疑 记 》、 《牧羊圈》、《铡美案》、《黑风洞》、《拾万金》等十几 出青衣戏,打下了扎实的唱功基础。在这位严师的精心培养 下, 贾桂兰进步很快, 到十一岁便登台献艺了。中国有句俗 话"穷人的孩子早当家"呀!那时候艺人的社会地位很低, 生活又没有保证, 为了维持生活, 很多艺人都是从十几岁就 担起了繁重的演出重担。那种生活是非常艰苦的。在贾桂兰 十三岁的时候,有一次在绥远演出《桑园会》, 贾桂兰因为 身体有病,在场上唱不出劲儿来,她父亲非常着急,便在下 场门口打了她两梆子,于是贾桂兰使出浑身的劲唱出了下场 托腔,来了个"满堂彩"。这一下还没等下场就大口大口吐起了鲜血。于是她一病不起。她的父亲非常后悔,为了给贾桂兰治病,便卖了全部的演出行头,头面,才保住了贾桂兰的生命。

贾桂兰的病好以后, 行头卖光了没法继续演出, 为了活 下去, 桂兰的父亲狠心卖了桂兰的姐姐。用卖姐姐的钱, 重 新给桂兰置办了行头。贾桂兰这才又开始到各地去演出。贾 桂兰的艺术道路充满了血和泪。后来经过一段时间的演出, 贾桂兰在舞台实践中得到了锻炼,艺术上有了很大的提高。 在她十四五岁的时候, 回到了北京。父亲见她是个很有前途 的演员, 为了培养她, 又请了杨桂亭先生授艺。杨桂亭是著 名的河北梆子花旦, 艺名叫"千盏灯"。他的戏以身段表演 见长。杨先生本人对戏曲理论很有研究, 曾教出了许多优秀 徒弟, 当时的名角小白菜、小菠菜, 和后来的李桂云, 都得 到过他很多教益。贾桂兰向杨先生学习了《拾玉镯》、《翠 屏山》、《宋金郎》、《葡萄会》等花旦戏。特别是杨桂亭 的拿手戏《杜十娘》,唱、做、念、表熔为一炉,很有特 色。 贾桂兰这个戏学的最扎实, 成了她以后的代表性剧目。 贾桂兰在杨桂亭那几得到了很大的提高, 从此青衣、花旦一 身兼, 唱、做、念、表无所不精。在艺术上逐步成熟开始崭露 头角, 她的演出越来越受欢迎, 慢慢地红了起来。那时她除 了在天津、保定、石家庄一带演出以外,曾两次去太原演 出,后来在东北演出多年,曾经来往于沈阳、哈尔滨、长 春 营口、四平等地、通过这段时间的演出, 贾桂兰在艺术上 更加成熟了,并且逐步形成了自己的艺术风格,赢得了许多 观众的爱戴。特别是在沈阳演出的十分出色,曾轰动一时, 据说, 当时戏院门口总是车水马龙, 可谓盛况空前。她的艺 名"小金钢钻"也就是在这个时候叫起来的。为什么跟她叫小金钢钻呢?这要从老金钢钻说起:河北梆子第一代女演员金钢钻以她慷慨悲壮,刚劲挺拔的艺术风格著称,被誉为"梆子大王"和"青衣正宗"。她的演唱风格对后代的许多演员都有影响。象著名演员珍珠钻、宝珠钻、新钢钻,都是模仿老金钢钻的。在继承金钢钻的风格方面,贾桂兰有着得天独厚的条件。前面已经谈过贾桂兰的父亲贾冬樵,多年给金钢钻打梆子,合作得十分默契。并和金钢钻一起研究改革创新了许多梆子腔。在金钢钻的艺术成就里,也渗透着贾冬樵的汗水。贾冬樵是深得金钢钻唱腔的神髓的,而贾桂兰又长期生活在贾冬樵身边,并经常看金钢钻的戏。因此金钢钻的演唱风格就深深地影响了她,这点在贾桂兰演唱中表现得是十分鲜明的。

一九四七年石家庄解放以后,当时贾桂兰正在石家庄。 她和千千万万受压迫的穷苦人民一样,心中充满了解放的喜 悦。在一个大会上,贾桂兰向一个解放军首长主动提出来, 要把零散的河北梆子艺人组织起来,慰问解放军,那位首长 非常高兴,很支持她的意见。于是贾桂兰就东奔西走,联络 河北梆子艺人,很快组织了一个共和班,开始演出慰问解放 军。贾桂兰后才知道那位解放军首长,就是著名的戏剧、电 影艺术家崔嵬同志。后来贾桂兰又带着自己的行头参加了中 央警卫部队十二大队的一个演出队,在石家庄一带为解放军 演出。最使她难忘的是她还在西柏坡为毛主席、朱总司令、 周恩来老一辈无产阶级革命家,演出了她的拿手戏《 杜 十 娘》、受到了领导同志的接见和赞扬。

贾桂兰虽然在艺术上取得了很大成就,但是在旧社会却 尝尽了人间的屈辱。是共产党使她获得了新的艺术生命,给 了她应该得到的荣誉和尊重。解放以后,她被光荣地选为全国人民代表大会代表,还担任了河北政协常务委员,全国文联委员,全国剧协的常务理事等职务。近年又光荣地加入了中国共产党。贾桂兰同志可以说是一位革命的艺术家。贾桂兰同志的革命精神是很值得学习的。解放以后她为河北梆子的复兴和繁荣做了大量的工作。一九五三年便受党的委托与其他同志一块开始筹建了国营河北梆子剧团的工作。同年又积极报名参加了赴朝慰问团,到前线去为志愿军演出。不仅这些,她还为培养河北梆子的接班人做了大量工作。现在活跃在舞台上的许多演员。都得到过她不少教益,河北梆子著名演员张淑敏就是她受益最大的得意学生。

贾桂兰几十年的舞台艺术实践和创造性的劳动,成功地演出了许多优秀剧目,塑造了一大批古代妇女的动人形象,遗憾地是由于条件的所限,很少保留下音响资料,仅从她留下的《杜十娘》、《哭长城》、《蝴蝶杯》音响资料中,就可见贾桂兰的演唱风格,不仅功夫深,感情细腻,而且有自己的鲜明特色。如《杜十娘》的"听公子"一段,听到丈夫把自己转卖他人的消息时,如同睛天霹雳,悲痛欲绝,但是他又很难相信这是真的,是丈夫故意试探吗?是丈夫的醉言醉语吗?她心里很悲痛,也很矛盾。贾桂兰紧紧抓住了这种人物特殊的思想感情,在演唱的时候,既悲昂刚硬,又深沉哀婉。在技巧上我们可以听得出她的喷口坚实有力,在润腔上善于利用力度较强的硬装饰音型处理。另外,她的发音圆润,气口得当,声音干净利落。这些都充分表现了她独特的艺术风格。

贾桂兰的《哭长城》在当时是很受欢迎的。她唱的《哭长城》是由"搭调""二六板"、"哭么二三"等板式组成

的。 短桂兰在演唱的时候,不仅感情充沛,动人心弦,催人 泪下,而且唱腔的层欠鲜明,高潮突出,抑扬顿挫得当。 贾 桂兰在这段唱腔里还较多地运用了"抽音"技巧,这是根据 生活中的嚎啕大哭提炼出来的,用在这里非常恰当地表现了 人物此刻的悲痛之情。

贯桂兰演唱的《蝴蝶杯》唱段,则是另外一种风格: 节奏平稳舒畅。前边介绍的两段唱腔,是刚多于柔,而这段唱腔则是有刚有柔,刚柔相济。正确地体现了田夫人的人物性格特征。

贾桂兰同志现在虽年近八旬,但是精力仍然很充沛,她除了参加一些学术讨论活动以外,还在河北省艺术学校担任教学工作,为培养河北梆子的接班人继续贡献着自己的力量。贾桂兰同志对文艺事业的责任心真是值得我们学习的,是啊!可以说,贾桂兰同志的全部精力都献给了河北梆子事业!

秦凤云艺术生活介绍

刘晓锋

一九一七年阴历六月十四日,在北京中和戏院,一个十三岁的小姑娘正在演出河北梆子《三娘教子》。她那水凌俊美的扮相,清亮甜润的嗓音,引起了许多观众的兴趣,受到了他们的喜爱和欢迎,她就是著名河北梆子前辈艺术家秦凤云。这一天是秦凤云第一次正式登台献艺,也可以说从这一天起秦凤云便开始了自己六十多年的舞台生活。

秦风云原名叫秦志贞,祖籍安徽,一九〇四年生于天津,后来随养母迁居北京。秦凤云幼年家境贫苦,因此很小便开始学戏。她早年拜宋玉春为师,后来又向青菊花、小双平学艺。由于她学习十分刻苦,加上天资聪慧,所以十三岁便正式登台献艺了。到十四、五岁的时候,她已经开始到各地巡回公演了。秦凤云当时演出的地方有天津、青岛、大连、哈尔滨等地。演出的主要剧目有:《铡美案》、《桑园会》、《蝴蝶杯》、《三娘教子》、《三疑记》等。这一时期是秦凤云艺术上初露锋芒的时期。通过她到各地的演出,她不仅赢得了观众的赞许,更重要的是通过实际的舞台锻炼,使她在艺术上更加成熟了。

一九二二年秦凤云从外地回到了北京, 搭入了著名戏剧 活动家杨韵谐主持的奎德社坤班, 并拜在杨韵谐门下继续深 造。奎德社是北京女演员十分集中的演出团体,有许多著名演员搭入这个班子演戏。另外,这个奎德社是梆子、皮簧"两下锅"同在一个台上演唱,因此在艺术上有许多交流机会。奎德社的主持人杨韵谱艺名"还阳草",是河北梆子的男旦。他虽然是艺人出身,但是靠自学渐渐地有了一点文化,辛亥革命前后受新思潮的影响,对于戏曲表演颇有些改进的精神。秦凤云生活成长在这样一个比较清新的演出环境中,使她的艺术审美,艺术修养获得了有益的提高。她一面上演传统的梆子剧目,又一面积极地排演了具有改革意义的大量的时装戏。这一时期她在奎德社大约上演了新老剧目八十多出。到了三十年代初,秦凤云已名震京都,成为当时最有影响的河北梆子著名演员之一。这期间她录制了大量的唱片,为我们研究秦凤云同志的艺术和河北梆子的历史留下了宝贵的资料。

在秦凤云刚刚登台演戏的时候,山陕派的河北梆子已经在北京逐渐衰落。那时新的一代北京观众,对于带有山陕音的河北梆子,因为语言上的不甚畅达,而感到不习惯不悦耳。比如:《三疑记》这出戏中有这样一段念白:"夫唱妇随争吵几句算得什么,也就拉倒了吧"!山陕派的河北梆子演员把其中的"夫"字念成"富"音,"争"念成"正"音,"句"字念成"举"音。当然这种发音唱法是与山陕地写,"句"字念成"举"音。当然这种发音的唱法显然是的四声有密切关系的。但是无论如何这样发音的唱法显然是不能使北京观众一听就懂。这就使得河北梆子在北京的知音被来越少,演出效果也每况愈下。这种现象应该说是与梆子的语音有一定关系。秦凤云敏感地察觉到了这一点,意识到河北梆子如果若在北京赢得观众,非得在念白的语音上,加以适当改变不可。她十八岁重返北京搭入奎德社以后,就在

念白上开始有意识地改用北京语音,使自己的舞台语言与北京观众进一步接近起来。秦凤云在念字发音上的改进,在当时收到了很好的效果。广大观众把她改革过的梆子戏称为京梆子。奎德社在北京演出期间,秦凤云始终为北京观众所欢迎,其中一个重要因素是她的念字发音与北京观众取得了通达一致的结果。

河北梆子的唱腔素以高亢激越著称,因此有一付擅唱高音的好嗓子,无论生角、旦角都是非常必要的。河北梆子中用唱腔表现复杂的人物感情或表现人物情绪跳越幅度较大的剧目是不少的。比如《拾万金》这出戏,刘妻有几个〔搭调〕,在旋律上都是忽而高上忽而低下,有好几番的起伏变化。还有类似的唱段,要求演员的嗓子必须高、中、低三音兼备,并把三者和谐地结合起来,人物的复杂感情才能有层次地表现出来。此外如《秦香莲》中"见黄姑"一段"反调",《教子》中王春娥所唱的"反调"都要求演员具备低音的功夫。秦凤云的唱腔,既具有表现激亢情绪的高音,又兼有表现迂回婉转的中低音,并能在高中低三音的结合上给人以十分熨贴自然的感觉。所以她的唱腔既富于生活气息,又具有淳厚的韵味,形成了具有独特风格的艺术流派。

清末民初,河北梆子唱腔中仍然大量加杂着 "吗"、"咿"、"呀"、"喔"等虚字。对于这些唱词中的虚字,当然不可以完全采取排斥态度。如在"人辰"辙的落音尾字上,发出一个"哪"字,不仅能避去唱腔尾音发飘和音弱,又能给人一种以俏拔之感,所以有的虚字如果用的得当,可以收到相得益彰的音乐效果。但是若把上述那些 虚字 滥用了,就不免要出现画蛇添足的弊病。秦凤云在不断的演出实践中越来越感觉到,有些唱词中的虚字,不仅无助于音色上

的美感,对于表达人物感情也成了一种累赘。她经过反复试验,采用了以腔带字的办法,就是把唱词中原有的 那些 虚字,运用唱腔加以融化和弥补,因此,在她上演的剧目中唱腔显得更加明快。总之,秦风云的唱腔艺术,不以花 腔 取巧,而是注重刚柔相兼,朴实简洁,给人以柔美舒展的艺术享受。

秦凤云虽然以青衣戏获得盛名,但是她表演的花旦戏也是非常出色的,她十八岁那年在奎德社上演一出花旦戏《柜中缘》,剧中主要角色刘玉莲的第一个扮演者就是秦凤云。这出小戏,以浓郁的生活气息和情趣百出的穿插,描写了刘玉莲与岳雷的一段姻缘玉合。戏中虽然没有大段唱腔,但是人物的念白、身段都相当吃重,秦凤云以自己的卓越艺术。,是他,把脆快甜润的京白与优美细致的身段表演,高度地结合起来,成功地塑造了一个天真善良的古代乡村少女形象。给当时北京的广大观众留下了难忘的印象。这出由杨韵谱编写、秦凤云参加创腔、设计动作并首演的《柜中缘》终于成为京梆子的主要代表剧目之一。这出花旦小戏自秦凤云演红以后,她以巨态的艺术魅力活跃在舞台上将近半个世纪,成为河北梆子优秀特保留剧目。他曾被我国不少兄弟剧种移植过去。在今天仍然广泛流传。

对于表演时装戏,秦凤云也曾用了数年时间进行了摸索和实践她在奎德社时期,曾先后上演了《自由宝鉴》、《绿窗残血》、《湖天幻影》、《一元钱》等二十多出戏。《一元钱》这出戏很值得我们纪念它,一九一四年到一九一五年间,周恩来曾在天津南开学校以话剧形式主演过这出戏。当时在天津十分烘动。之后,周恩来同志把这个剧本赠送给著名河北梆子演员鲜灵芝,鲜灵芝又把它转赠给秦凤云。一九

二二年,秦凤云在杨韵谱的帮助下把,这个剧本改成了河北梆子,曾在北京庆乐戏院演出数十场,有数万人观看过她的演出。时装戏的实验演出,对先进思想作了比较广泛的宣传。但是因为受了时代的各种局限,没有能够获得重要成就,但是秦凤云她们要求戏曲不断前进的精神,仍是值得肯定的。秦凤云在时装戏的演出中,坚持了从表现人物,表现生活出发,打破了青衣、花旦的界限,使自己的表演艺术在规范中进入了运用自如的境界,使河北梆子的旦角进一步扩大了它的表现领域,在二十多个时装戏中,秦凤云塑造了性格各异的许多近代妇女形象,获得了舆论界的一致称赞。当时有人形容她在庆乐戏院上演时装戏的盛况时"车水马龙,互线为穿"。

抗日战争爆发以后,秦凤云和许多有气节的 艺术家一 样. 出于爱国之心, 她始终隐居在北京, 没有出来演过一场 戏。全国解放以后,河北梆子受到党和政府的重视,一九五 一年秦凤云在党的戏曲政策感召之下, 与李桂云同组织了新 中华秦腔剧团, 也就是现在的北京市河北梆子剧团的前身, 为新中国的诞生而歌唱。不久她又被中国戏曲学校聘请担任 地方戏科教师, 开始从事戏曲教育工作。她在任教期间, 能 毫不保留地把自己的艺术传给下一代。十多年间,她为河北梆 子培养了不少优秀人才。河北梆子后起之秀路翠阁、张淑敏 等都受过她的很多教益。她在近六十年地戏曲生活中,以自 己的辛勤劳动受到了党和政府的关怀和广大群众的尊重。一 九五三年被中国戏剧家协会吸收为会员, 一九五四年被选为 河北省政协委员, 一九八二年二月十一日, 河北梆子表演艺 术家秦凤云不幸在京病逝,享年八十一岁,秦凤云同志虽然 离开了我们,但是她那卓越的艺术成就,和她对河北梆子 事业所做的贡献,人们是永远不会忘记的。

梁达子生平及艺术简介

李桂岭

梁达子,本名梁云峰,河北省交河县人,生于光绪二十五年(1899年),1966年卒于河北沧州。

梁达子是河北梆子著名穷生演员,在京津一带 享 有 盛 名。他经常上演的穷生戏有《云罗山》、《周仁献 嫂 》、《 吕蒙正赶斋》等。

梁达子不但擅演穷生戏,而且老生老旦戏也演的非常出色。1954年河北省在保定举行第一届戏曲会演时,梁老师与河北梆子著名演员筱翠云、孟翠英等合演了《打金枝》, 其中他扮演的郭子仪(老生)曾荣获演出荣誉奖。之后又于1956年沧州地区举行的现代戏会演时,以《血泪仇》剧中的王仁厚,荣获了演员一等奖。

他还经常为筱翠云作配角,如《春秋配·拣柴》中,筱老师饰姜秋莲(青衣),梁老师饰乳娘(老旦),又如《青风亭》(又名《天雷报》)剧中,筱翠云饰磨豆腐老人张元秀(老生),梁老师饰老旦。

梁达子老师艺术作风严谨,善于刻化人物。他无论演什么 角色,都是从人物出发,从剧情出发,从不循规蹈旧,套用 模式,此点对于前辈艺人来说,实为难能可贵。

梁达子老师是位多才多艺的河北梆子演员。他 既 演 穷

生,也演老生,老旦,但最拿手的还是他的穷生戏。他的嗓音既高且亮,身段表演细腻大方。基本功非常扎实,尤其是 发绺功,更是令人叫绝。

梁达子的拿手好戏是《云罗山》,他在剧中扮演主人公白士勇,演出中,他根据剧情需要所运用的"嘴唇发青"、"鼻孔流水"以及"当场变脸"等绝技,无不使观众为之倾到。

梁达子在解放前曾与著名河北梆子演员金钢钻、秦风云、小香水、筱翠云、银达子和著名琴师郭小亭先后搭班演戏。1948年金钢钻去世后,梁达子、筱翠云、银达子等人流落在京津一带地区演出,1952年梁达子携筱翠云参加了河北省沧州地区河北梆子剧团任主要演员。1954年梁达子与筱翠云结为伉俪,共同为河北梆子事业贡献青春。

筱翠云生平及艺术简介

李桂岭

被翠云, 女, 本名耿素贞, 河北省交河县大富镇苑庄村人。生于光绪二十八年(1902)九月二十二日, 一九六四年卒于河北沧州。

筱翠云,从师李玲沟,初工青衣,后改老生。出科后曾 先后与金钢钻、秦凤云、小香水、银达子、梁达子等著名河 北梆子演员以及琴师郭小亭先生搭班演戏,在京津一带享有 盛名。解放后,于1.952年他和梁达子一起参加了河北省 沧州地区河北梆子剧团,任主要演员。她经常上演的老生戏有:《打金枝》剧中的唐王、《空城计》中的孔明、《芦花计》剧中的闵德仁、《青风亭》剧中的张元秀、《云罗山》剧中的赵九城等。她还经常演青衣戏或反串戏,如在《春秋配·拣柴》中饰姜秋莲,《大拾万金》中饰李翠莲,《三娘教子》中饰王春娥等。

1954年河北省在保定举行全省第一届戏曲会演时她与著名演员孟翠英、梁达子等人合演《打金枝》,在该剧中她饰演唐王,曾荣获演出荣誉奖。1956年沧州地区举行现代戏汇演时,她与梁达子、孟翠英、红艳霞等人合演的《血泪仇》,她饰演的王仁厚之妻,曾荣获演员二等奖。

筱老师扮相端庄,做工传神,唱腔流畅自如,真假声结合巧妙,艺术上既吸收了小香水、金钢钻、何达子等前辈艺师之所长,又独树一帜,自成一派,实为河北梆子发展史上一位难得的优秀演员。

建国后,我省戏曲研究室和天津戏曲界曾对河 北 梆子的发展史作过较祥细的调查,只可惜"文革"时期 丧 失 殆 尽。后来,虽有此方面的著述,但对河北梆子在东北的流播却较少提到。我编辑部为编纂《戏曲音乐集成》,特派程温海同志,两次去东北各省了解河北梆子在东北的活动情况。在黑龙江省、吉林省、辽宁省戏剧界同志的帮助下,搜集了大量有关材料。现由程温海同志 草草整理出来,作为资料,登载于此,以供同行们研究参考。既是"草草"整 理 , 难免有累赘、错误之处,望读者批评指正。同时对东北三省帮助提供资料的同志,表示衷心感谢。

——编者

东北早期的戏曲活动和 河北梆子的兴衰

程温海

引 言

河北梆子是具有全国影响的剧种之一,过去它的足迹几乎遍及全国。尤其北三省,可以说是河北梆子的第二故乡。在那里它有着广泛的影响和深厚的群众基础。勿论其班社、从艺人数、演员素质均不亚于河北本土。不少河北梆子的名家荟萃云集沈阳,献艺东北诸大城市,历史上曾一度出现过相当繁荣昌盛的局面。

笔者受《中国戏曲音乐集成·河北卷》编辑部委派,分别在一九八五年和一九八六年两度对河北梆子在东北的历史沿革和流播状况,进行了调查和采访。这次采访,基本上获得了两方面的资料:一是关于东北早期的戏曲活动;二是一九〇五年后,河北梆子演员大批流入东北后的发展和演变概况。

关于上述两方面资料中的第一部份资料,整理发表的目的在于通过东北早期的戏曲概貌,来寻迹河北梆子在这一时期的活动脉络及其赖以生存、发展的条件和基础,以便对河北梆子早期在东北的各种情况做出较为准确的记述。而对另方面的资料,则是着重记述一九〇五年,河北梆子在东北的出现直到目前为止,河北梆子艺术特别是声腔艺术在这一时期的发展、演变的具体情况。上述两方面的资料,基本上是属于原始素材,旨在提供研究参考。

一、关内戏的流入

为什么要用关内戏这一概念?这是因为在东北许多地、县志等文献的记载中,大都是只记录戏台的建立年代,艺伶的流向,演出记实,而不记录是何剧种。比如朝阳地区《义县志》记载: "……淫邪之声不正之乐,海内成风, 莫觉甚失,甚至高筑戏台敛钱作戏,致使少长聚观,男女杂处,虚费民财,坏乱民俗,岂是圣朝之美故也。"此文写自一四八六年为明朝成化二十二年。杨宾又在《柳边纪略》(成书于康熙六十年)中补充说尽管如此,却不因此而禁绝,相反却渐渐走向了官府戏楼。到了清代,"连地处边陲 的 '柳边'竟也是梨园演北腔。"东北许多地方志都记有在康熙年间建造的庙宇和戏台。比如,吉林城隍庙戏楼建于康熙四

年(《永吉县志》卷二十六); 齐齐哈尔普恩 寺,俗 称 娘娘庙,建于康熙末年,(《龙城旧闻》卷一记载: "……寺前有海粟亭曰:'浮幻因缘'。庙会期在四月,庙时演戏礼佛……),朝阳古戏楼木头城子娘娘庙建于康熙四十一年。乾隆年间和乾隆之后,庙宇戏楼的修建就更多了。那么明末和康、乾时期,流入东北的是何剧种呢?

据有关著述记载,这时的剧种只有两大类,一类是专唱昆山腔的班子,名为"雅部",另一类是包括京腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调的班子,名为"花部"或统称"乱弹"。河北梆子尚未形成,嘉庆以后,梆子的分支越来越多,但那时不论是同州梆子、蒲州梆子还是山陕梆子……统称为"梆子"。

到了道光、咸丰、同治年间,河北梆子逐渐形成和完善,流入东北的班社数量也越来越多,但东北人很长时间(一直到建国后一九五三年)习惯把河北梆子称为秦腔。然而,在东北人的心目中,绝不会与西北的秦腔混为一体的。

在这一特定的历史时期, 东北境内尚无自己的剧种。二人转和拉场戏的形成, 大约出现于光绪十五年左右, 成兆才等人首创的等一个评剧(当时叫落子)班社, 光绪三十二年才第一次出关到营口。因此从明朝到光绪末年, 戏台演出的流入东北的剧种, 东北统称关内戏。

目前,在东北三省能够找到的资料,在东北最早建造戏楼并有演出活动的记载,就算是朝阳《义县志》了。《志》中记录了明朝成化二十二年(一四八六年)之前的演出情况(已由前述)。按年代顺序排列如下:

康熙四年(一六六五年), 吉林城隍庙戏楼"在城内将 军署东,""大门三楹上有演戏楼。康熙四年建,嘉庆十一 年重修, 道光二十六年复修, 光绪十一年又修。"(见《永吉县志》卷二十六)。又"光绪十五年火灾, 毁钟楼二楼, 宣统三年四月十日全毁, 民国八年邑绅韩登举重修"(同上,卷十七)。

康熙十五年(一六七六年): 吉林市原称"船厂",系清朝官方在此建造兵船的重要基地,又称"小乌拉",故工业、商业、文化都很发达,当时松花江称之为"混同江"。"康熙十五年春,移宁古塔将军镇之。中土流入千余家。西关百货泰集,旗亭戏馆,无一不省,亦边外一都会也。"(《柳边纪略》杨宾著于康熙六十年)。

"康熙初,宁古塔张坦公有歌姬十人。李兼汝、祁奕善教 优儿十六人,后皆教。今唯有执倒刺而讴者,皆山东卖解女 子,已己年(康峕二十八年)一至云。"(《柳边纪略》)

吉林东莱门外关帝庙戏台和戏楼:据《永吉县志》等有关资料记载:康熙五十年(一七一一年),侨居吉林的晋人集资,在省城东莱门外,修建了关帝庙和山西会馆,会馆即附设于庙内。关帝庙设有戏台和戏楼,戏台同山门连在一起,戏楼设于院内西厢,占房五间,每逢年节及乡会演梆子戏。"(吉林省戏曲志编辑部提供。)

康熙四十一年(一七〇二年):建成朝阳木头城娘娘后戏楼,四十三年(一七〇四年),又在朝阳建佑顺戏楼。《朝阳县志》

康熙末年(一七二二年),在齐齐哈尔建"普恩寺,俗称娘娘庙,在城两三里许河阜之上宫殿崇阁,院宇轩敝,东、西、南三面围以木栅,纵长三十一丈,横宽三十六丈……会期在四月届时演戏礼佛……。"(《龙城旧闻》卷一,魏毓兰著,另,在《盛京通志》中,对普恩寺的建筑和活动情况,

有祥细记载。)

"船套关庙, 康熙年间建(年代不祥), 距城西南八里 许, 船套子屯内。"(同上)

吉林北山关帝庙戏楼的建造年代说法不一:

- 一、据《重修北山关帝庙碑》记载:北山关帝庙始修于清康熙四十年岁次辛已(一七〇一年。)
- 二、据《吉林市简志》(建国后出书)记载: "北山关帝庙为康熙三十一年(一六九二年)建,创始者为宁古塔将军,初建正殿三间。雍正九年(一七三一年)漆建山门一间,宿舍五问。同治八年(一八六九年)风雨侵蚀不堪,由直隶两会补修一次,并漆筑戏楼一座,松风堂七间……。" "乾隆十九年高宗驾幸吉林时御书'灵著幽岐'匾额和清代名宦铁保撰写: '泽被松江','文武圣神'匾额。……戏楼联为:

'顾曲小聪明当日可怜公瑾,

'挝鼓大豪杰至今尤骂曹瞒'。"

三、《吉林外记》和《吉林通志》都记该庙建造于乾隆十九年(一七五四年。)

一 另据《吉林外记》记载,康熙四年白城地区扶余在城外一里东南河口建关庙一座。关帝庙大殿前筑有一戏楼,用八根明柱支撑。庙的东西两壁有彩绘壁画,取才于《三国演义》,明柱上悬挂着清朝各代名人写的楹联,上写:

"师卧龙友子龙龙师龙友,

弟翼德兄玄德德弟德兄。"

"心上人大哥三弟,胸中事北魏东吴。"

"马踏五关扶圣主, 花开三月悲桃源。"

" 雍正元年, 吉林 "山神庙, 于城西门外有戏楼一座, 雍 正元年(一七二三年)建。"(《吉林外记》) 雅正五年(一七二八年)吉林火神庙在迎恩门(现临江门)外一里许,"门前有演戏楼一座,雍正五年建。""光绪三十一年警察局租住西管厅五间……并将戏楼拆毁。"(《永吉县志》卷十七)

雅正六年(一七二九年): 扶余在城内西南营子建城隍庙一座,庙前筑有戏楼一座。(《吉林外记》)

乾隆十四年(一七四九年),在朝阳塔子沟建关帝庙一一座,庙前建有戏楼一座。(《朝阳县志》)

乾隆二十年(一七五四年),在齐齐哈尔土城南门外街西,建三官庙一座。(《龙城旧闻》卷一)

乾隆二十一年(一七五六年): 在朝阳三座**塔建关帝**庙一座,庙前建有戏楼一座。(《朝阳县志》)

乾隆二十九年(一七六五年): 在扶余城内西南营子建 财神庙一座,庙前筑有戏楼一座。建筑十分美观。同年,在 扶余城西北营子建山神庙一座(现回族学校校址),庙前也 筑有戏楼一座。(见《吉林外记》)

乾隆三五年(一七七一年): 吉林观音庙在巴尔虎门内路南……,门前有演戏楼一座。乾隆三十五年建。(《吉林通志》卷二十六)

乾隆四十七年(一七八二年): 沈附建故宫戏台一座, 台上两侧有上、下场门,可通后台扮戏房,台上五色纛表示 正式演出开始,现台上陈列昆曲《楚沟春秋》,《霸王别姬》 一折,戏台两侧对联是:

"动静叶佳音智山仁山随所会,

春秋富佳日凤歌鸾午适其机。"

(见《盛京通志》。)

嘉庆十一年(一八〇六年): 齐齐哈尔文昌阁建于砖城

外西南卜魁站界内。(《龙城旧闻》卷一)

嘉庆十五年(一八一○年): 吉林财神庙戏楼。"在城内翠花胡同东",有"大门三楹,上有演戏楼,嘉庆十五年任学先等集资建。"(《吉林通志》卷二十六)

嘉庆二十三年(一八一八年),齐齐哈尔关庙,"旧在 土城西南里许,清嘉庆戊寅六月建。土人祀关羽最虔,呼为 关老爷庙……东厢有内台,为旧时演戏处,今则为厝柩所 矣"(《龙城旧闻节刊》卷一)。

嘉庆略左南公营子王府, 仿造宫庭戏楼一座, 具体年代不祥。(朝阳《戏曲志》编辑部提供)

嘉庆十五年前(一八一〇年前): "齐齐哈尔诸庙各有会期,或三日或五日,诵经、演剧、看贩醵金以办,僧与伶皆流入也,唯四月二十一日普恩寺一会,首事者皆娼妓,是日进香,观剧者摩鼓击,十倍平时。程君焕尝作《赛会篇》以讽之。"(《黑龙江外记》卷二,第三十页,作者西清,成书嘉庆十五年。)

同年又记:"迩年,齐齐哈尔忽有女曲,呼"窟窿班",皆关内人,从伯都纳(现白城子扶余县)等城来,或投宦室,或匿僧僚,劝觞伴宿,十争眠之,得将军命,始驱境外。"(同上卷六)

在《吉林戏史钩沉》中,也谈到了"窟窿班。"虽无记明年代,但班社名称与活动在齐齐哈尔者皆相同。"当夫节届元霄,时逢新岁,灯挂檐前,戏演街际。梅花班(男曲班)惟凭时尚曲调,窟窿班(女曲班别名,今具无矣)另有迷人技艺。"可能同一班社由伯都纳北上。(见《社会科学战线》一九八一年第三期第一百一十页,官桂栓著文。)

此外,关于对吉林戏曲活动的记载,在《吉林通志》、

《 吉林戏史钩沉》、《 吉林记事诗》、《 永吉县志》中都有大量记实文章。 道光之后,河北梆子已基本定型,其它剧种来东北也能确定,在道光之后,庙宇戏楼建造很多,演员和班社也越发频繁地向东北流入,这里就不一一列举了。

据目前在东北所能收集到的资料记载来看,关内戏最早流入东北的年代,在明朝成化二十二年,即一四六八年,地域为辽宁省朝阳地区。为什么关内戏能这样早的流入此地呢?第一是它距河北最近,第二当时此地域均属承德府管辖,而当时的朝阳又属略喇沁左旗和吐默特左、右旗管辖,清将与当时王府可以很容易的把戏班带入此地。随着戏曲活动的增多,古戏楼也越建越多。这些古戏楼的修建,除供贵族利用戏曲"兴教化"外,还与汉族的北迁,定居朝阳有直接关系。正如建国前所著《朝阳县志》记载:"汉族之至朝阳有近二百年……。汉族当日居若晨星,势若散沙,结合不易,智者于是而为香火会,广钦布施以修庙宇,继以演戏,作无形之结合。"朝阳当时为关内、外经济、文化、军事、交通之要冲,以古元辽西走廊著称于世。

另一个戏曲活动较早的地区,就算是吉林省白城子了。据有关资料记载,该地区镇资县自明朝天启四年(一六二四年)后,在全县城乡陆续建起大小十几座庵观寺院,其中如五棵树村的老爷庙,嘎什根村的娘娘庙,望海村的龙王庙,奎保村的玉帝庙,东屏村的姑子庵等,规模都十分可观,每当庙宇落成之日,总要请来戏班。扶余县能较早的流入戏曲,是有一定的地理条件和历史根源的。扶余县是通往黑龙江重要军事要塞齐齐哈尔的必经之路,并且扶余地处松 花 江沿岸,水路交通亦很方便,据《扶余县地方志》记载,康熙三

十一年(一六九二年)在伯都纳驿站设副都统驻防,。在伯都纳南二十里处建砖城,竣工后称"新城"。此后,伯都纳便逐渐发展成"边外七镇"之一。人口剧增,"计1772户,9725口,八旗官兵1178名。"大批艺人和戏班北上,都要经过伯都纳,这与其它地区的史料记载是相吻合的,这就是著名的伯都纳路线。伯都纳城内,戏楼建造也很早,为康熙四年(关帝庙戏楼)与当时重镇吉林城隍庙戏楼都是在同年建成。由此可见,伯都纳虽然位居边陲,戏曲活动仍然是发展得很早的。因此,由以上两例可以肯定。根据明朝大约成化二十二年(即一四八六年)在辽宁朝阳地区已有戏曲活动;在明朝天启四年(一六二四年)后,在吉林白城子地区戏曲已有大面积的活动范围,那么当时戏曲班社经伯都纳进入黑龙江,也是完全可能的。

次之,则为吉林(康熙四年建戏楼),齐齐哈尔(康熙年建船套官庙,具体年代不祥),沈阳(乾隆四十七年建故宫戏楼),这几个城市在当时都是清朝重镇(祥细情况见前例)。那么在嘉庆之前,流入东北境内的究竟为何剧种呢?《柳边记略》系康熙六十年成书,"康熙十五年春,'吉林'亦边外一都会也。"这时吉林亦有"旗亭戏馆,"朝阳伯都纳"地处边陲的'柳边',竟也是梨园演北腔……。"这就可以推测,在康熙十五年以前,最早流入东北的剧种,南昆、北弋、东柳、西梆可能都早已有之了。

另据《盛京通志》记载,乾隆四十七年在沈阳建造的故宫戏台,是专供帝后赏戏而筑。而宫廷戏剧在当时演出的主要剧种,就是弋腔、昆曲和乱弹,这就可以基本肯定,最早流入东北的,当时在沈阳故宫经常上演的上面三个声腔的剧种了。

在东北最早的班社, 首排康熙初年宁古塔地区张垣公的 十名歌姬和李兼汝、祁奕善所教的优儿十六人。张垣公即张 缙彦, 著有《宁古塔山水记》一卷附《城外记》一卷; 祁班 孙,字奕喜,著有《东行风俗记》、《紫芝轩集》他与李兼 汝二人都是康熙初年被流放到宁古塔的文人。他们把歌姬带 来,又设班培养十六名优儿,这在当时来说,规模是很可观 的了。那么这些歌姬和优儿究竟是以歌舞为主还是以演戏为 主?还是二者兼之呢?按《中国戏曲曲艺词典》(上海辞书 出版社一九八五年版)解释,"「优」古代以歌唱、午蹈、 消稽、杂技表演为业的艺人之统称。后来也用以泛称戏曲演 员。"因此,说歌舞戏剧二者皆演,当非妄说。 再 确 切 一 点,据《柳边记略》记载:"地处边陲之'柳边',竟也是 梨园演北腔……。"康熙初年有歌姬和优儿教坊,柳边梨园 演北腔系同出一书,同一作者,那么至少可以证明。一、当 时边陲一带已有梨园在活动; 二、明确指出这些戏班演出的 是北腔(北方戏曲,可能是弋腔,也可能是北方 乱 弹。) 《柳边纪略》成书年代为康熙六十年,即使把"康熙初"推 迟到康熙十年, 那么早在一六七一之前, 就有官人把关内的 戏班,带入当时的宁古塔地区(当时该地区横垮黑龙江、吉 林两个省),并在那里一面演出一面建班培养优儿。

周贻白在《中国戏剧史讲座》一书中曾谈到,在当时: "……一般豪门贵族,都公开蓄有家乐。这些私人的家乐, 有很多是在京的大员所蓄养,这些大员一经外放为官,便把 家乐带着一道去。"这些随任大员一旦被贬"一切随从也 '树倒猢狲散',所谓'家乐',于是被甩在当地,任其各 自谋生,团结力较强的,便由'家乐'变成一般戏班,脚色不 齐的便分途加入当地的土城戏班演唱,或传习昆曲。"(《中 国戏剧史讲座》第二一八页至二一九页。)杨宾在《柳边纪要》中所记载的这两段史实,不正是属于上述情况的真实写照吗?另外,杨宾在这里还谈了一个情况也很重要,即:"今唯有执倒剩而证者,皆山东卖解女子,已已年一至云。"待歌姬班和优儿班散掉之后,已已年(即康熙二十六年,又有山东来的女子唱当地人比较生疏的调子。清代有所谓"南昆、北弋、东柳、西梆"之说。这段记载第一,有女伶从山东来边陲演唱,第二,唱的是东北人很少听到过的曲调。

嘉庆年间,关内演出的班社愈加频繁的向东北流入。《黑龙江外记》成书于嘉庆十五年,作者西清写道: "齐齐哈尔忽有女曲,呼'窟窿班',皆关内人,从伯都纳束……",这与《吉林戏史钩沈》所记载的'窟窿班'与'梅花班'不谋而合。很可能是同一个时期,同一个戏班先在吉林演出,然后,经伯都纳去往齐齐哈尔。

由以上两例来看,女子组班演戏,在清朝初期和中期,早已屡见不鲜了。西清在《外记》中,还记述了齐齐哈尔庙会的情况:"惟四月二十一日普恩寺一会,首事者皆娼妓。是日进观剧者,肩摩毅击,十倍平时。程瑛作《赛会篇》以讽之。"意思是说,齐齐哈尔普恩寺的庙会演戏,是由妓女集资筹办的,观众要比平时的庙会多十倍,但观剧者的风气不好,于是程瑛便写了《赛会篇》加以讽刺。

程瑛,字星华,一字瑞屏,江苏天长廪生,嘉庆三年被清政府流放到黑龙江。《赛会篇》可能收入他的诗集《珂雪集》中,他自号珂雪。在流放的当年,他写了一部剧本《黑沙剑传奇》,风格很象昆曲(南昆),具有很高的艺术价值,原书手抄本在齐齐哈尔市古籍图书馆珍藏,可以说是东

北发现最早的一个剧本了。这个剧本在当时是否演出过尚没有记载。但根据他对"窟窿班"在庙会演出时的态度来看,他是瞧不起非正统戏班的。在这一时期,齐齐哈尔各种庙会很多,经常组织演出活动。程瑛写出这样高水平的剧本,恐怕绝不会只是为了自我欣赏吧?关于所记庙会演出情况的年代,可以肯定是在嘉庆十五年以前。至于是何剧种及戏班从何而来,看法不一。同治九年即一八七〇年,天津知府张光藻也被流放到齐齐哈尔。他依据西清的《黑龙江外记》写了一百二十首诗,专咏地方风物,成书为《龙江记事》,其中与戏剧有关的两首引录如下:

"普恩寺在卜魁西, 胜会年年四月齐。 共喜清和天气好 踏青士女满沙堤。

原注:城西普恩寺,俗称"娘娘庙",地据沙阜,林木 翳荟,望嫩江如带,春秋游览之所,此为第一。每年四月会 期,商贾醵金演剧,游人蚁聚。"

> "南人曾此作俳优, 塞上讴歌足解愁。 旧部梨园谁尚在? 可怜云散与风流。

原注:嘉庆年间,塞上优伶皆闽、广、江、浙流人为之,登场演曲,风雅犹存。今其人率皆老死,优伶来自奉天,无复南音矣。"(张光藻《北戍草》)

从历史资料上看,对普恩寺的庙会戏剧活动,不同年代都有记载,每年四月庙会演戏礼佛,从乾隆初年就一直延伸下来。同治年间也不例外,只不过嘉庆年间南方艺人来的

多,同治年间奉天艺人来的多而已。因张光藻是参阅西清在 嘉庆十五年的《黑龙江外记》写的诗,而西清并没有肯定的 记明当时的戏班是从何而来,只是说:"皆关内人,"是从 伯都纳(吉林扶余)来。"事隔七十年后,张光藻这样具体 的把当时的艺人说成来自福建、广东、江苏、浙江、很可 能是道听途说,也可能是自己的推侧。当然,"从关内来" 地点也不确定,从南方远道而来的艺人也不会绝无仅有,这 就更证明在东北'南昆'也很活跃。值得注意的一点是,作 者说,这些来自遥远南方的艺人"皆老死,优伶来自奉天, 无复南音矣。"

这一点很重要,问治元年辽宁省(那时叫盛京)朝阳咯左,已正式成立河北梆子班社"长春班",演员阵容庞大,经常活动于辽宁省的村镇和城市,奉天为陪都(即省会),河北梆子云集于此。由于队伍的扩大,北上进入齐齐哈尔演出,是毫不奇怪的。

二、河北梆子的流入和流布

(一)河北梆子流入东北及班社情况

关内戏流入东北虽然较早,但很难准确地指出它们是什么剧种,只能按广义的分类称雅部昆弋和花部乱弹,从以上例举的史料中,只能证明从明朝到清朝嘉庆之前,"南昆、北弋、东柳、西梆"都在东北有演出活动,但这只是四大声腔的分类,只能说梆子腔这一类剧种,但作为真正的河北梆子班社,是何时何地开始出现的呢?据辽宁省朝阳地区《中国戏曲志》编辑部提供。在朝阳喀左旗最早成立的河北梆子班社"常春班"是在清朝同治元年(一八六二年),班主

为主要演员刘常喜、梅春贵二人。班名取二人名字的中间二字"常"与"春"而定名,最初五十余人,后发展为六十多人,经常活动于承德、建昌、凌源、锦州一带,初、中期全部上演河北梆子,后期为京梆同台演出。

随着河北梆子在喀左大量频繁的演出,于同治十三年在汤神庙建戏楼一座,同时在喀左出现了第一个由当地人建立的戏班"张森戏班"曾请当时河北梆子名艺人麻子红等说戏和演出。光绪元年(一八七五年),河北梆子名艺人嘎巴脆、李膏药到建昌二道湾子献艺唱红,建平也出现了"尤秃子班"。

光绪十一年,喀左又成立"白贵戏班"为民间自办,主要活动在农村庙台或牧区草台,特别值的一提得是光绪二十二年在朝阳西山村(梅勒营子)由财主金尚禄和儿子金堂成立的"金堂班"(以后改为"吉祥班")。以后又由孙子金相武桃班,祖孙三人成班三十八年。由金磨任班主,资金雄厚,有全新的戏箱和行头,演员阵容强大,长时间在此搭班唱戏的著名河北梆子演员有:盖天红、盖陕西、盖七省、金宝红、十二红、赵兰亭、艾月楼、齐荣、撒拉红等为核心,盛时达九十余人,除在本地演出外,经常到河北大城镇和凌源、建昌、喀左、北票、赤峰、宁城、锦州、阜新、旗立屯等辽宁许多大、中城镇演出,剧目丰富,行当齐全,声势浩大,他们多有外来名角搭班。当时为河北梆子较强的一个戏班,远近闻名,影响关内外。在《全堂班》的影响下,凌源县建立了《汤宋远班》,有六十余人,主要活动于当时的热河一带,影响远不如《金堂班》。

在这些班社中,经常演出的河北梆子剧目有:《九江口》、《九女婿》、《九曲黄河镇》、《七人

贤》、《十八扯》、《三上轿》、《三叉口》、《 三 娘 教 子》、《三家店》、《大登殿》、《小上庙》、《大劈棺》、 《小上坟》、《大上吊》、《下大海投文》、《马武下山》、 《双锁山》、《双官诰》、《火焰驹》、《五女哭坟》、 《五龙营》、《五家坡》、《反徐州》、《太白醉酒》、 《水牢记》、《白水滩》、《白逼宫》、《龙戏风》、《打 金枝》、《石秀杀嫂》、《四盘山》、《四郎探母》、《古 城会》、《对花枪》、《江东计》、《全家福》、《 夺 阿 斗》、《回龙传》、《扫眦挂画》、《东入华山》、《伐子 都》、《刘成杀婿》、《刘全进瓜》、《白草山》、《杀狗》、 《调寇》、《余江》、《闯山》、《吕布戏貂婵》、《红逼 官》、《走雪山》、《辛安驿》、《阴阳界》、《别窑》、 《芦花计》、《斩黄袍》、《卖绒花》、《牧羊圈》、《林 桐山》、《金水桥》、《占花魁》、《武家坡》、《夜审姚 达》、《忠报忠》、《忠孝牌》、《岳霄醉酒》、《四州城》、 《朝金鼎》、《战金山》、《珍珠烈火旗》、《迥荆州》、 《南北合》、《秋湖还家》、《挑滑车》、《战马超》、《背 手剑》、《贺后骂殿》、《保龙江》、《战长沙》、《送金 郎》、《寇准背靴》、《烟毒遗恨》、《秦英征西》、《秦 雪梅吊孝》、《逍遥津》、《郭代盘山》、《砸经堂》、《盘 道》、《讨围》、《黄土坡》、《黄鹤楼》、《黄氐女游阴》、 《黄龙造反》、《盗御马》、《脱骨记》、《烧骨记》、《探 **地穴》、《喜荣归》、《锁龙骨》、《摇钱树》、《辕门斩** 子》、《翠屏山》、《劈山救母》、《薛礼征东》、《蝴蝶杯》 等一百零五个剧目。

光绪二十二年(一八九六年), 东北门区第一个由女伶组成的戏班"福顺坤班", 在营口成立。此班虽只有演员六

人,却在当时的伶界产生了极大的影响,当时因天津、营口海路畅通,票价低廉,京、津名伶纷纷出关献艺,并会集营口,演出技艺高者,奔向奉天,演出技艺低者,即在营口和海域农村长期活动。一九〇五年后,沈阳地区社会秩序月趋稳定。巨富赵尔巽在奉天设立从业官银号。同时兴建房产、娱乐场所二十八处行业。而各行业人员多系来自晋、冀、鲁一带,他们对河北梆子有一种特殊感情。京奉铁路开始通车后,奉天与内地的联系更得到加强。而城市经济也随之繁荣起来。巨富赵尔巽大有"天高皇帝远"之势,视清王朝禁女伶登台禁令而不顾,这就为沈阳戏曲活动的进一步兴盛,打下了一个良好的基础。

奉天经济的繁荣,吸引了越来越多的河北梆子演员,据《盛京时报》一九一二年三月三日《陪都坤伶之鸿泥录》中统计,"奉省犁园自许坤伶登台以来,已七、八载矣。所有去留各角色亦不下数百计。"在这短短的七、八年中,列出坤角来沈名单举二百五十人,一九一三年印訇在《沈阳菊史》中,列出坤角来沈名单举一百五十九人,并附有来沈之具体年代。

男演员没有统计,大约也有百名以上。这样多的演员来 沈,促进了沈阳茶园的迅猛发展,在一九〇六和一九〇七短 短的两年,就兴建了二十多个,比日俄战争之前增 加 了 十 倍。

这些梆子演员来沈演出,成立班社的极少,这一时期在沈阳演出的主要戏班有:青莲班、双盛班、振胜班 和 新 玉班。演员多、班社少的原因是,这些新建的茶园争相拉一批名角,以招揽茶客,多年来这些名角在茶园基本稳定。这些茶园为了互相竞争,也拼命为自己拉到手的演员摇旗呐喊,

抬高身价,不断加薪,目的无非是稳住名角以争夺顾客。不过这些名演员也并不死守在沈阳不动,有时为了扩大影响,他(她)们也采取临时组班的办法,到东北其它城市演出。 这种流动演出的班社有。

"和春班",演员为: 洒金红、玻璃钻、张翠菇、小秀山、鹿义海、银娃娃、玉风英、胡少卿、十一红、解增珍、朱子久、马云峰、胡少山等,这是光绪三十四年阴历五月二十三日在吉林市《丹桂茶园》演出时的阵容。演出剧目有:《富贵长春》、《醒世图》、《一根棍》、《遇皇后》、《玉麒麟》、《大名府》等。

辛亥年(一九一一年)十二月二十四日,在吉林《斯美茶园》演出的"祟庆班",是由梁月楼、云金红、紫金仙、曾来宝、风灵芝、许占元、天明亮、小来福、露水珠、一千红、吴鸿寿、杨双楼、赵小甫等演员组成。演出剧目有:《杀狗》、《林晏》、《临潼山》、《初出祁山》、《汾河湾》、《戏小叔》、《活拿阎王》等。

同一时期,除"崇庆班"之外,还有两个班在吉林演出,"三庆班"在《丹桂茶园》上演。演员有何达子、溜溜旦(坤角)、云紫仙、孙风祥、杜云龄、杜云喜、李春兰、何莲舫、李福堂、喜来风、喜彩风、张鸿宝、小二风、小屏、宝玉兰、樊永在。剧目有:《广太庄》、《祭宝塔》、《定军山》、《三上桥》、《钓金龟》、《大蟒山》、《解反表》、《搜孤救孤》、《万花船》、《洛阳桥》、《走雪山》、《黄金台》、《小逛庙》、《白水滩》、《双鱼肠剑》、《错中错》、《查头关》、《伐东吴》、《斩黄袍》、《彩楼配》等。

同一时期, 在《群仙茶园》演出的"同顺班", 由小玉

翠、小素英、小黑灯、五月仙、盖天雪、铁蝈蝈、黄玉峰、 马瑞芬、陈桂芬、马少峰、马云峰、高云卿、丁同瑞、小宝 风、马风兰、谢广汉、刘栋才、水仙花等人组成。演出剧目 《拾万金》、全本《唐王游地府》。

民国二年(一九一三年)在吉林《斯美茶园》演出的"正俗社"是由:云金仙、云金红、梁月楼、花宝玉、牛春花、樊永在、小荣奎、孙风祥、程永龙、赵玉林等人组成。/演出的剧目有:《五梅驹》、《镇五龙》、《金雁桥》、《董家山》、《取洛阳》、《佘唐关》、《柳林池》、《狮子楼》、《探寒窑》、《溪皇庄》、《太平城》、《遇皇后》、《大骂阎》、《富贵图》、《铁公鸡》、《烈火旗》、《八大锤》、《血手印》、《戏迷传》等。

在《庆升茶园》演出的"启新社"是由:盖天雷、七阵风、一千红、小福仙、云金风、许丑子、刘玉梅、荣小芬、夏玉山、金翠英、小福桂、赵小甫等人组成。演出的剧目有:《定中原》、《盗蓍》、《错错错》、《琵琶词》、《太平城》、《牧羊圈》、《大劈棺》、《翠风楼》、《两狼山》、《白蟒山》、《柳林池》、《观阵》、《火焰驹》、《挑滑车》、《桑园会》、《问樵闹府》、《辛安驿》等。

在《丹桂茶园》演出的"启智社"是由:小兰英、宋云仙、刘海峰、灵芝草、王长奎、紫金仙、赵瑞亭、王春翠、范连福、高同玉、张玉书等人组成。演出剧目有:《大长春》、《宇宙峰》、《广太庄》、《女起解》、《跪楼》、《御花园》、《算军粮》、《蟠桃会》、《高平关》、《落花园》、《牧羊圈》、《铁冠图》、《错中错》、《闹红州》、《对银杯》、《盗仙草》等。

民国之前,这些河北梆子演员主要以沈阳某个茶园为基

地,待在东北其它城市演出时,就临时起个班社名称,而且往往是挂着"特请京都"醒目大字来证明他我不是 从 沈 阳 来。当然,这些演员当中,也免不了有个别由北京请来,但绝大多数,是来自当时的沈阳。这在光绪三十三年到民國三年的《盛京时报》中,经常报导由沈阳某些著名河北梆子演员在东北某城市演出的情况,偶尔也报导从京、津请来某名演员。

从光绪三十四、宣统三年、民国二年在吉林演出的戏报中可以看出,当时吉林市也是河北梆子非常添跃的一个重要城市。其原因一,当时吉林为边陲地之一,属宁古塔笔梯,清朝康熙年间为船厂,是东北中部一个非常重要的商业区,这里每年的庙会也很多,从清朝康熙年间,就有每年演戏的惯例。正当河北梆子流入东北时,吉林巨富牛子厚酷爱戏的惯例。正当河北梆子流入东北时,吉林巨富牛子厚酷爱戏的贯外。当年,他便从北京接来以谓鑫培为首的《四喜班》,同来的还有"小荣椿社"和其他梆子班的部分演员。主要演员有。谭小培、范福泰、姚增禄、刘春喜、十二红、达子红、老十三旦、叶春善、宋起山、苏雨卿、唐宗成、徐春明、崔灵芝等。在吉林庆升茶园演出近两年,牛子厚成了著名的京剧"喜连咸班"的创始人之一。

在一八九八年之前,河北梆子演员胡少卿(后改唱京剧),在吉林经营《丹桂茶园》并任吉林"正乐育化会"会长。在《丹桂茶园》组成了一个河北梆子班社,他任班主,—因著明演员不多,他也经常到沈阳邀来一些名角,在他的茶园搭唱。当时河北梆子在吉林演出有以下几个特点。

一、来吉林演出组成的班社,一般实力都很强,因为这

里经常有戏班在各茶园演出,又有牛子厚,胡少卿这样的内 行茶园经理,同时这里观众的欣赏水平也比较高,这就促使 来吉林演出的班社,必须选择最佳阵容。

- 二、戏迷多,观众多,这从光绪三十四年,宣统三年和民国二年《吉长日报》的戏报广告中,就可以得到证明,有时在同一天有三个戏班在三个茶园演戏。都是早、晚演两场,如果观众不多,卖票情况不佳,茶园是不会总做赔钱买卖的。
- 三、当时来吉林的班社,都要演一两出京剧折子戏,也就是所谓的京梆两下锅。需要说明的是,从同治、光绪到民国初年,在东北演出的剧种,主要是河北梆子,京剧演员只有搭入河北梆子班社,才能生存,京剧在当时还很难独立建班在东北境内演出。即使河北梆子班社演出,也只能演"帽戏"或"垫戏",而且京剧演员也必须会唱河北梆子。如程水龙、刘三长、常云锋、小春奎等,经常与河北梆子同台演出,有时是"两下锅"方式,有时是"凤搅雪"方式,还有一种反串方式也很流行,有时为了获取演出效果,故意让京剧名演员唱河北梆子,或河北梆子名演员唱京剧,有时甚至还在台上唱楚剧、河南坠子、流行歌曲,以活跃舞台气氛,增强观众的兴致。这种方式,多用于以丑角为主的剧目,如:《捉阎王》、《戏迷传》、《纺棉花》、《盗魂铃》、《顶灯》、《花子拾金》等戏。

四、这些来吉林演出的班社演出后,经常分两条线路继续在东北其它地区演出,一条是经蛟河到敦化,再由敦化去牡丹江,然后再经穆棱到东宁,有的班社还可能去双城子和海参崴,这就是所谓"渤海国"路线。

另一件路线是经舒兰、五常到哈尔滨。当时,哈尔滨俄

人居多, 那里有著名的哈尔滨大舞台, 经常接外班戏班, 当 时大舞台经理系齐齐哈尔人,其亲属多在齐齐哈尔市开设茶 园,如果来哈尔滨班社演出情况良好,均介绍到齐市演出. 这种情况,一直延续到民国年间。齐齐哈尔是边陲重镇,从 清朝起,齐齐哈尔均为黑龙江省会,哈尔滨成为黑龙江省会 是解放后的事,所以齐齐哈尔就成了黑龙江地区经 济、政 治、军事、文化的中心,历年来也成了各戏班向北流动的重 要基地。来这里,一是通过哈尔滨,更多的则是通过吉林四 平市, 经白城子扶余县到达齐齐哈尔, 也就是最著名的伯都 纳路线。河北梆子最早何时进入齐齐哈尔找不到直接记载, 据张光藻在《龙江纪事》中说,他在齐齐哈尔时,来普恩寺 赶四月庙会演戏的"优伶来自奉天",他是在同治九年从天 津被流放到这里,同治元年起,河北梆子已经大面积的在辽 宁珈带活动。从史料中看,当时几乎清一色是河北梆子,未 见有其它剧种渗入,由此可以推断,最晚在同治九年(一八 七〇年),河北梆子就流入齐齐哈尔了。

流入辽宁最早的戏班,除营口、沈阳、朝阳之外,新民也是接河北梆子戏班较早的一个县。新民是朝阳和锦州两条线路进入沈阳的交通要道,光绪二十二年,朝阳的《金堂班》就曾路过此地,但那时新民还没有像样的戏楼,因经过这里的戏班一年年增多,一九〇〇年初,新民六家商户财东集股合资,兴建了新民第一座戏楼——文明楼戏院(也称北园子),能容观众八百余人,比沈阳一九〇七年兴建的许多茶园大得多。这个戏院首场演出(一九〇〇年春),就是由河北梆子老艺人十三红,老元元红组成的三十多人的戏班,打炮戏《渭水河》。

民国元年(一九一二年),新民又建了第二座戏楼一凤

月楼戏院, (又称南园子)首场接的是河北梆子著名演员战金香水、小金钢钻等。首场演出的打炮戏是《桑园会》、《汾河湾》。当然, 新民县从一九〇〇年到民国二年, 不仅仅只接了这两个河北梆子班, 如《盛京时报》光绪三十四年九月二十六日第五版《女伶身价》一文中登载: "(新民府)同乐茶园自邀到九思红后, 座客极形捅挤, 闻系讲明: 演唱四十天共大洋四百元。九思红貌颇风骚, 芳令十九……。"同年十二月初三又在该报第五版《女伶末路》: "(新民府)同乐戏园各女伶因园丧仃演剧后, 其名列最优等, 尚可他往。惟平常者则翻口乏术, 且又无自主之权, 故前日特开翠峰好馆, 以色事人逐什一之利。奈该伶年均幼小……处于专制政治不得已而出此末策, 亦可怜矣。"

通过这两条消息可见:新民府在这一时期演出活动也相 当频繁,沈阳名角和戏班经常到那里演出,而且要价颇高。 九思红在光绪三十三年,宣统二年两次评比中,皆无名次, 宣统三年最后一次评比中,仅名列第二十一。另外通过第二 条消息,也可以看到除名角生活尚保障之外,大批河北梆子 女演员的处境,是十分悲惨的。

这个时期, (盛京)河北梆子演出比较活跃的另一个地方是铁岭,铁岭是去四平、长春、哈尔滨、牡丹江等主要城市的必经之路,也是当时盛京的重要商埠,但有关河北梆子流入年代不如以上几地具体,详实,仅就光绪三十三年到民国二在年铁岭有关河北梆子演出的记载摘录如下:

光绪三十三年(一九〇七年)《盛京时报》七月二十日 第五版:

〈市井〉《商人开通》(铁岭)

"清乐茶园系裕和盛主人周、马两君开设,邀聘京、津

名角,女则金宝玉、小三宝、小金凤、常桂芬、翠玉芬、金凤英等。男则张子良、小金娃、小金钟、十六红、十三红、陈瑞山等。每一发吭,则唱彩之声雷动,比之省垣各鞠部亦占优等。无如座客希少,赔钱过多,而周、马两 君 毫 不介意,对人言曰:铁岭近年商务萧索已达极点,若非戏 园 提倡,则西门外地方将成一荒僻之区矣。故之戏园与市场大有影响也。"

七月二十七日, 第五版

《 动人春色 》 (铁岭)

"清乐茶园自坤角金宝玉登台后,座客捅挤,群称大雅。二十三日晚演《纺棉花》观其举止行动,乃将儿女情态传神至绝顶处,尤所唱时调四曲,歌喉琅琅如球溅盘,真乃乐部中别具特色。俾有日者,可共赏也。"

八月五日, 第五版

《女优坠楼》 (铁岭)

"清乐园坤角筱三宝风流艳治久已脍炙人口。该园近日 仃演,以资熟练讵料适触领家之怒,大加呵斥。三宝因思鞠 部生涯已属女儿薄命,况平地风波,实觉难堪。 遂 效 《 缘 珠》故事,竟坠楼而下,意自此珠沉玉碎了此生也。当惊该 园人等往救不及,顾身已落地,幸未伤重,经人扶起送入卧 室,延医调治矣。"

十月十六日,第五版:

《优女从良被押》 (铁岭)

"清乐园坤角筱三宝优而为娟,与妓女金荣同一察院。 宝荣二人久欲从良,奈因所托非人,一误大起轇蕴,日昨该 领家在县署呈控,现已将宝、荣二人在县署收押,不知若何 归 宿矣。"

十一月八日, 第五版。

《戏园亮台》 (铁岭)

"西关清乐园初四亮台戏开演,一时哄动,座客甚多, 但所聘名坤角尚未到齐。据其戏报所开名角。月牙红、黄金 丑。肖占魁并(未)回铁。坤角。小金玉。小三宝。 小金 凤、达子红等想各角将来到齐,该园定有一番起色也。"

光绪三十四年(一九〇八年《盛京时报》

一月十二日, 第五版,

〈市井杂俎〉 《品题鞠部》(铁岭)

"清乐戏园于新正月二日即行开演,每日不下四、五百 座客。虽官商士庶多有余暇,亦优孟衣冠,殊绕佳趣。每见 诸坤角出台,喝彩之声如蚌鸣牛吼未免恬寻(?)且嫌野蛮 亦、社会未能改良之所致也、兹仿省垣(奉天)评鞠故事品 题甲乙, 公诸戏迷, 有同嗜焉.

筱金玉, 妙语解颐, 珠喉园润,

先艳夺人,一天风韵。

筱金凤, 体态轻盈, 机神流急,

晓月芙蓉, 春风杨柳。

筱红福,眉目开展,举止端详,

当行出色, 余音绕梁。

被三宝, 哀梁并剪, 同其爽快,

儿女英雄, 俨然本色。

被迎春. 以儿女身作英雄事,

铆琶铁板唱大江东。

筱宝翠, 好人家儿带脂粉气,

离合悲欢无非是戏。

此文为戏剧评论, 光绪三十三年至民国二年, 盛京(辽

宁)不仅河北梆子演出盛况空前,而且出现一大批戏剧评论家,有的署名,有的无名,总的来看,绝大多数戏评都是健康的,实事求是的,有一定独到见解的,《品题鞠部》只是其中之一,为无名氐所写。该文不仅如实的记录了河北梆子演出的现场盛况,而且用较精炼的几句话,把几个河北梆子演员表演的艺术特点概括出来,虽无音响和影响,我们也能领略演员当时情景。

六月十九日,第五版:

《戏园发达》 (铁岭)

"铁邑近来百行萧条,索推戏园,自此开演以来日渐发达,原有坤角筱月仙、杜云峰、筱迊春、筱翠风即已可观,今日戏报又有铁坤筱红福,新到坤角张桂林、筱连升,并于. 十八日晚台演《青州府》。"

七月二十三日, 第五版:

《女优声价》 (铁岭)

"铁邑戏园近来日渐发达,新到坤角小香水、小香云每日早、晚登台一次,故晚戏每座照早台加价一角,然诸戏迷不吝金钱……足见该女优之声价矣。"

八月十八日, 第五版:

《小香水不忍唱〈玉堂春〉》(铁岭)

"铁岭清乐园邀到坤角小香水,座客日多,惟小香水每演《玉堂春》一出至唱'作官余孽远在儿孙,近在自己'等语,小香水必珠泪交流,悲酸异常,询其原因,小香水生父本系候补县令,因身后萧条至父将小香水鬻身鞠部,以是触 景伤情云。"

十二月二十五日, 第四版,

《女伶溺毙确耗》 (铁岭)

"铁岭西关清乐园坤角小迊春,十月间由铁返烟台乘永 田舟渡海遭劫一节,曾志本报。兹闻该园于日昨得知迎春及 须家溺毙确耗,并有人见迎春及其领家拯出尸体照像云。"

宣统元年正月二十七日, 第五版:

《香水被窃》 (铁岭)

- "清乐园坤角小香水自国孝(光绪、慈禧太后驾崩) 行 演后,移寓天发园……闻坤角丁香花适为香水之苦邻以故, 二香生涯愈不落实……。"
- 二月十五日, 等五版。

《女优尚在》 (铁岭)

"去岁铁邑戏园行演后,坤角小迎春遄回烟台……。日 昨清乐园开演,有小迎春择日开演之报,是小迎春尚在人 间。"

二月二十日, 第五版:

《名角来而复去》 (铁岭)

何达子红因与小黄胖不合,即于今日由铁启行,赴大连 某戏园。(系原义、非原文)

四月十五日,第三版:

《有情人竟成眷属》 (铁岭)

"坤角小金玉于昨吉期,竟与同业金钢钻结为夫妇……。 花烛之久,新夫妇仍出台演《蝴蝶杯》……。"

此金钢钻为男旦,长期活动于东北。人们所熟知的金钢钻(玉莹仙)系女旦,晚于前者。

宣统三年(一九一〇年)二月初五,第五版,

报导:铁邑清乐茶园接赵小圃、刘翠芬、马翠仙、小庆奎、小紫合、戴瑞峰、十六红、狗肉红、麻子红等。

三月二十二日、第四版:

《名角狗肉红乃娶日妇安藤氐为妻》 (铁岭)

"名角狗肉红乃娶日妇安藤氐为妻。嗣给狗肉红教成中国戏数出,于昨晚竟登台开演,一时哄动之座甚多。"

四月十九日,第三版:

《小安藤红》 (铁岭)

"本埠戏园日本坤角小安藤红昨晚演《三疑计》一出, 声音清脆,做工说白无不中节,喝彩之声屋尘震荡,以致本园坤角反相形见绌矣。"

十二月二十五日

杂报: 铁岭因闹瘟疫, 为防疫取缔各营业。

关于河北梆子在铁岭演出活动的情况,很不系统,但从这些消息、报导、杂谈、戏评中,可以基本上了解到当时河北梆子艺人在铁岭演出、生活、社会交往、不同遭遇和命运。至今已是非常珍贵的第一手资料了。

在这一时期,河北梆子还在辽宁和吉林、长春等,其它城市演出过,但都不如以上各城市那样繁多。从这些报导中,河北梆子此时在东北的流向,哪里是中心,哪里次之,哪里更次之,便一目了然了。

营口也是河北梆子流入较早、活动比较广泛的地区。河北梆子是从水旱两路进入营口地区。经济稍富裕一些的演员,就乘船从天津来,经济因难的一些演员,就靠步行(边演出、边流入)经锦州、沟帮子、盘山、海城再到营口,在海城道光末年(一八〇五年的前后)这里就有河北梆子班社在这一带活动了。那时来海城和营口(水旱两路)的河北梆子演员,绝大部分来于天津宝坻,然后以营口为中心,再分成两路。一路是水平高的班社和演员,经海城、辽阳向沈阳进发,水平一般的班社和演员,就流向岫岩和风城去安东(

现丹东),或者在营口和海城周围的农村活动,就地消化。长期扎根于此。在海城附近到底来过多少河北梆子演员,实在很难统计。因陆陆续续死者太多,那边出现了一座专门埋葬河北梆子演员的戏子坟,而且戏子坟葬者多为女伶,据《游艺画刊》二卷九期《三十年前关外坤伶漫记》一文中所记:"……营口自光绪二十二年夏季,始有福顺坤社,在营口器艺,是为关外有坤伶之嚆矢。"演员有桂亭(老生)、须卿(花脸)、福宝、香羧、金风等六人。当时营口尚无茶园,她们仅演堂会,或在饭庄的万年台演唱。稍后,小兰英、小双处等也来营口演出《文昭关》、《取成都》等剧。此系有记载的坤班来营口的情况。但从河北梆子进入海城、营口的年代来看(道光三十年,一八五〇年),该地又有专门以埋葬女演员为主的戏子坟,坤班流入这里的时间只能早于光绪二十二年(一八九六年),只不过没有文字记载罢了。

由于河北梆子班社和演员的大批流入,推动了营口戏剧事业的快速发展。光绪二十六年(一九〇〇年前后),营口相继修建了四个茶园:"小红楼茶园"、"升 平茶园"、"玉仙茶园"、"永大茶园",茶园建成后,这里就成了盛京(辽宁)戏剧最活动的重埠之一。《三十年前关外坤伶漫记》中又载:"光绪二十七年(一九〇一年)后,营口、奉天、安东等埠,戏园林立,坤角勃兴,如雨后春笋,其中著名者有:小金风、小三宝、小菊处、小满堂、小香水、小白菜、孙桂秋、金莲花、喜彩风、小桃、小翠、小云卿、五朵花、明月英、李风云、赵美玉、丁香花、云金红、云金仙、姜桂喜、杜云红等……。以上所述名角,十九皆皆足,擅长秦腔青衣者居泰斗过半。"从此后,大批河北梆子演员,直到光绪末年,不断的有班社在此演出。但到了光绪三十四

年,在这里的演出情况开始遭到冷落。《盛京时报》在三月初三的报上记载: "营口东西街旧有茶园四处,由去岁年冬生意萧条,均受亏累,概行停演至新正时如永发、小红楼、裕仙等茶园复行开演,冀得获利,升平茶园仍旧未开,讵料商业萧条,商客稀少,听戏人终属寥寥,昨至各园观看,每家茶座之中,空闲大半楼池茶座,约三、五十人,所收之茶费,仅有拾余元……。"营口演出的不景气,除商业不景气,之外,也与大批好演员云集沈阳有直接关系。另外,这时直奉铁路已通车,关内人不必从海上出关,可绕过营口,直接到沈,这也是促成沈阳商业发达,艺人云集,和营口萧条的主要原因。

在这一历史时期,河北梆子还在一些城市演出过,现将《盛京时报》在这方面的报导,抄录如下:

宣统元年(一九〇九年)二月初四,第五版:

《戏园开演》 (辽阳)

"辽邑现值国服服满, 驰某音乐一般伶人遂于二月初二日, 于全盛茶园重开旗鼓矣。是日顾曲者颇多, 维角色尚未到齐, 著名之坤角仅菊处、满堂二人而已。"

六月二十二日:

《小香茹〈玉虎坠〉》〈千金寨〉

"万盛茶园新到伶人小香如,昨演《玉虎坠》一剧,颇 为哄动,坐客闻其做工甚佳,喝彩声呼震动屋瓦云。"

宣统二年十一月二十九日:《名坤角不日登台》(公主岭)

"河北同乡茶园,近由长春邀到坤角金桂英、金桂红二名,并名角十七人……。"

宣统三年正月二十六日, 第三版:

《落花飘零》 (昌图)

"昌图疫气传自外来,剧角故死者亦伶人为多。坤角如兰桂仙、桂芬、九岁红等,均于年前相继沦之。其鸨母亦于新年十六疫毙,仅由桂英、桂喜姊妹二人抚养无人,即赴府署哀求收养……。"二月十六日,"昌图伶人,相继染疫毙命。"

宣统元年十月六日:《坤角到安》(安东)

"丹桂茶园聘到坤角金玉兰……。"

宣统三年三月二十四日, 第二版

《女伶特色》 (安东)

租界丽华戏园此次开演颇为各界所欢迎,每日夜座客常满,因该园女伶张桂芬自去岁来安,在鞠部颇负盛名,以其年少弱女竟能去老生角色,声音高亮,节奏合拍,令人几忘其为女子。"

八月二十一日, 第七版

《并偕佳妙》 (安东)

"聚仙茶园女伶筱迎春,七盏灯唱演各剧颇为各界所欢迎。然该女伶等亦颇知自励,演唱时均能振制精神,恰到好处。目前演唱《蝴蝶杯》一出,小迎春去江夏县之妻,七盏灯去卢元帅之女,其扮演体态宛若当旧情事。故观者无不喷喷称云。"

据辽宁省《戏曲志》提供:一九〇〇程永龙 领 天 津 宝 坻 "永盛合班"来大连。大连富商宋裕自己组了一个河北梆子家班。

民国元年(一九一二年)三月二十日

"大连庆升剧场有女伶金灵芝者梆子青衣也。去岁观其 演《桑园会》、《汾河湾》、《三疑计》……"。 五月十一日:《秋影评剧》(大连)

星期二夕……保善茶园……小黑灯之《艳阳楼》、小电灯之《双断桥》、福欣培之《望乡台》、金翠红之《秦琼观阵》、小菊处之《七剑九义》……。"

光绪三十四年三月五日, 第五版:

《东三省新闻》(吉林)

新剧之开演:"日昨,丹桂茶园演唱新戏,即新小说部之经纬美谈也。其事则纪之前意大利属地诸小国专制党与民主党相争之历史。闻此戏孙松寿涛之大少爷所编订歌词清新,寓意深远,实与人心风俗大有裨益,一时观者莫不鼓掌,热心国事者尤大欢迎云。"

(由此则报导可知,早在一九〇八年,就已有人加以尝试,并获得成功,遗憾的是,该报导没有把原著名称写明,也没有将参加该剧演出的演员名字写明。)

民国二年(一九一三年),一月十日,

"……九思红、张凤奎两女伶到鸡林(吉林)后,所演各剧,颇受彼邦人士之欢迎。连日演《纺棉花》、《碰碑》诸折,昨阅吉林报评剧边徼之绝响也。"

阳历一月十五日,第七版:

戏界消息: "……小宝、桂宝、宝凤三姊妹,今已至海参崴,声誉平常。有人呼宝凤名之曰第二怪。"

在这之前是否还有河北梆子去双城子(乌苏里斯克)和海参崴呢?一九〇七至一九〇八年,靠近中俄边界的东宁县绥芬河,也和奉天、营口、新民等地一样,由于有大批演员到那里演出,仅在这短短的两年,去兴建了七个戏园,而这两年,恰恰是河北梆子在东北成为主要剧种的年代。虽然到目前为止还没能找到准确记载,如果没有观众,这里绝不会

一下子兴建这么多戏园,来这里演戏者,不去双城和海参崴演出者,也是很少的,因那时出境并不十分困难,双城堡和海参崴在当时都有中国人和俄国人共同经营的剧场,经常邀请来东宁的戏班去那里演戏。

民国三年之前,河北梆子在东北的流入和流播,基本情况就是这样。当然,不仅仅流播到有明确记载之地,肯定还有不少演出地点未有记载。为什么要记到民国二年之前呢?这是因为从民国二年以后,由于历史发生了变化,河北梆子在东北开始衰落下去,这些情况,后面还详细谈到。

(二)、河北梆子在沈阳的昌盛时期。

清朝末期,由于清政府的腐败,帝国主义列强不断地把 廣爪伸向中国, 第二次鸦片战争之后, 英、法、美、俄把战 火由南方转向北方,炮轰大沽口,强占天津,紧接着,他们 又联合德日意奥组成八国联军把战火从天津烧到廊坊, 又由 廊坊烧到清王朝的大本营北京, 战火遍及京、津、冀一带, 帝国主义列强给这里的人民,带来了毁灭性的灾难。然而在 **这块遭受惨重磨难的广阔地域,正是河北梆子的发祥地,这** 里的人民, 在帝国主义的屠刀下难以生存, 而列强对中国北 方的侵略和扩张,还在逐步升级,这就使得河北人民走头无 路,长年挣扎在生死线上。一九〇四年,在东北南部,日本 和沙俄为了掠夺东北,在中国境内发生了一场日俄战争,一 九〇五年,日本侵略者获得了在东北的特权,迫使清政府签 定了不平等的《中日会谈东三省事宜正约》和《附约》: 拟 在奉天、营口、安东(丹东)划定租界地,承认日本在南满 享有各种特权,一九〇五年直奉(京沈)铁路全线通车,一 九〇六年五月三日,又在奉天省城内划定大、小西门为外国 人居留地、日、美、英、德、俄等国相继设立了总领事馆。

这样,奉天的部份土地便成了日本等国的殖民地,日本战争结束,也使奉天得到了相对的稳定,经济复苏,使那些生活在水深火热的河北人,找到了生活之路,大批河北人流入东北,移往奉天。据《沈阳地方志》资料丛刊第一期第八页记载,中日战争前后,就有"四万八千三百名难民涌入奉天城","使奉天人口增加到一百七十七万三千三百八十七人。"由于城市人口的迅速增加,经济的繁荣也推动了文化的昌盛。光绪三十二年(一九〇六年)阴历十二月十一日在《盛京时报》的《市井杂俎》栏中所载:"自奉省开商埠后,气象渐新,八关之戏馆、书馆及中外之影戏馆,每晚六时一齐开演,前往观听游人如蚊,有坐洋车者,有坐轿车者,亦有执灯步行者,相继往来,接踪不断。各馆内或官或商,衣冠之士具其大半,以致大街之上,车声辚辚,灯火交明……至九时方止,视此景象比去年以前真耳目一新。"

1 ,奉天(沈阳)茶园的兴起

茶园,系清末专供戏曲班社收费演出的场所,即比较原始的剧场。在茶园兴建之前,较大的寺庙都附建有戏楼和戏台,在庙会期间供戏曲艺人演出使用。除此外,多为临时搭台,艺人费用由主办者集资,观众来去自由,并无卖票看戏之说。茶园的兴起,是戏曲正是走向商业化的一个标志和转折点。奉天最早兴建的茶园,是长发园和新发园,据印訇《沈阳菊史》(成书于一九一二年)记载:"俱乐部一曰长发园,在城之西北隅……时城北有会盛茶园,遥遥相对,为沈阳最先开辟之歌场。"

另据缪东霖《沈阳百咏》(成出于一八七八年即光绪四年)中的一首竹枝词云:

"繁弦急管斗诸伶,

人依欢场倒玉瓶。 美酒一杯歌一曲, 宾主都在梦乡听。"

词后作者加按语曰: "近年于西北关复设戏园,并于园中包办酒席,巨商会客者,往往便之。"此书即成书 于 光 绪 四年,可见这两个茶园是光绪四年之前兴建。

一九〇五年,日俄战争结束,奉天社会秩序日趋稳定。 巨商赵尔巽任奉天总督,设立官银号,投巨资在奉天兴建二十八处行业。日、美、英、德、俄等国也在奉天大兴土木,兴建总领事馆、教堂、学校、游艺场所等等,奉天百废俱兴,吸引了大批关内移民,同时也吸引了大批戏曲 演 员 和 班社,随着经济的迅猛发展,必然带来文化艺术事业的急速发展,两个茶园已远远不能适应奉天当时的需求,于是,茶园便如雨后春笋般,以惊人的速度播满奉天的每个角落。仅一九〇六到一九〇七短短两年的时间,就建成大、小茶园二十余处,即比一九〇五年增长十多倍其中有:〔天盛茶园〕(北关)

〔大同茶园〕(大西门里)

[清乐茶园](西关)

[同乐茶园](小南门里)

[益友店](小南关)

[会盛茶园](又名新发茶园,小北关曾易名,同盛、天柱、会明、经理裴景财、魏宝才、阁子臣等。主角,云金仙、云金红、郝月梅、小荣喜、小白菜、小金玉、尤鑫培等

[三盛茶园](小北关天后宫) [畅乐茶园](大西关) 〔俱乐茶园〕(又名长发茶园小西关), 经常在此演出的演员有: 月月红、小桂凤、小白菜、小菊处、八百里、小金玉等。

[东盛茶园](大东关小河沿南)

「畅叙园」(大南关)

〔福仙茶园〕(大东关外青云寺内)

[长乐茶园](小北关)

〔春乐茶园〕(又名桂声,大西门外)

[中兴茶园]

[福德楼](又名鸣盛茶园,小北城门)

〔第一楼〕(又名广庆茶园,曾易名:

会丰、新康、维新,平康里)

经理杨万才等,主角:小香水、小桃、小翠、小茶福、花宝卿,小凤英等。

〔天仙楼〕(又名聚丰茶园,曾易名:

天仙,广德、福山,小北门外)

经理李振声、刘玉昆, 主角: 月明珠, 小三宝, 赵紫云、杜云卿、丁香花等。

〔萃芳楼〕(又名庆丰茶园,原址今沈阳大舞台) 经理赵湘泉等,主角:九思红、程永龙、梁月楼、小来凤等

主角:小紫合、小春桂、卢月琴、花四宝、郝大桂等。

[咏仙楼](即宝春茶园,通天街路西,曾易名文明、天桂),主角,吕月樵、玻璃翠、水上漂、十三红、小灵芝等。

〔百花楼〕(小河沿)

〔昶乐茶园〕(又名畅乐茶园,大西门外)

茶园和演出场所的不断增多,形成了互相竞争的局面,当时《盛京时报》记载: "小北门外会盛茶园,名伶济济,久负盛名,近又盖楼房一所"; "大南关东隅青云寺添开戏园一座,预备与小河沿之戏园争胜"; "省城小南门里〔同乐茶园〕旧址,刻又重新粉饰,"城市经济建设的急速发展和人口的迅猛增长,逐渐形成与这种状况相适应的艺术团体和一批庞大的、复杂的观众阶层,其中包括:巨商、绅士、官宦、官业文人、商业文人、落拓文人、手工业者、商贩、城市贫民、市井无赖、流民乞丐、妓女艺卖、洋人买教……。此外,除一般市民和达官显贵之外,沈城各学堂之教师及学生亦成了戏曲演出的热心观众。茶园的兴起,观众的增多,使奉天便成了戏曲的演出中心,大批男女演员,潮水般的涌进奉天。

2、演员云集奉天的空前盛况,民国二年(19 3年) 之前,据目前掌握的资料,河北梆子演员在奉天献艺的光是 女演员就有过两次统计,第一次在民国元年三月三日的《盛 京时报》、《陪都坤伶之鸿泥录》中载文:"奉省梨园自 许坤伶登台以来,已七八载于兹矣。所有去留各角色亦不下 数百计。兹特就来沈女伶汇为一表,俾众观览以广见闻。今 将表列下:

小银花、小银宝、小菊处、小满堂、小宝仙、小云仙、小金子、小玉喜、小白菜、小菠菜、小紫奎、小紫合、小凤英、小云英、小月英、小桂凤、小来凤、小玉福、小金桂、小金宝、小春魁、小紫台、小月仙、小金仙、小宝奎、小宝芬、小宝玉、小翠英、小金山、小金瑞、小宝桂、小宝凤、小宝翠、小红福、小荣喜、小兰英、小月山、小 翠、小仙桃、小艾玉、小香水、小香如、

小香云、小香宝、小香兰、小桂仙、小宝芬、小金顺、 小玉兰、小来芝、小喜九、小顺芝、小灵芝、小迎春、 小林黛玉、小小桂宝、小满堂红、小刘桂云、小福仙、 花宝玉、金玉兰、金玉红、金玉生、金凤英、金宝翠、 金翠仙、金月娥、金玉荣、金顺宝、杜云红、赵玉云、 赵玉芬、赵金铃、赵紫云、马翠仙、冯玉凤、金宝玉、 金月仙、金凤义、金凤仙、金玉铃、金玉凤、杜云定、 杜云喜、杜云铃、杜云美、杜云凤、杜云宝、马紫云、 马云凤、喜彩凤、喜九如、喜九芬、翠兰英、金月英、 金月芬、金菊芬、金小仙、金翠红、金红如、张桂林、 张凤奎、张玉凤、张彩云、张彩凤、张金培、翠云仙、 翠宝芬、姜桂喜、姜桂兰、姜桂红、九思红、金翠兰、 金玉仙、金紫英、金凤奎、金翠喜、小张培、张挂英、 张桂芬、尹桂荣、尹桂廷、尹桂凤、九岁红、邱俊英、 邱桂宝、刘翠仙、刘翠芳、刘玉香、金翠凤、金玉梅、 金桂英、金桂秋、金素秋、尹桂英、尹玉红、尹鸿兰、 荣小峰、金桂兰、何小芬、何翠仙、荣桂、郭翠英、 郭秀英、尤鑫培、尤小培、冯月娥、冯子梅、杨俊峰、 松孝仙、花浪、老香水、鸿琴、顺福、银福、卢子仙、 大顺、大凤、杨品卿、陈秀波、陈秀芬、常子仙、常云仙 常秀芬、沈飘香、宋桂芬、晚香玉、梁月楼、云金仙、 云金红、花宝卿、花宝玉、花宝铃、花四宝、花翠芬、 带甘井。仙灵芝、孙桂秋、丁香花、朱翠芬、曾来宝、 云子仙、郝风英、郝月梅、郝双奎、郝大桂、李小芬、 王翠琴、王翠芬、王双翠、王双平、王双桂、王黛玉、 碧王花、月明珠、戴瑞峰、卜金玉、苗素珍、安藤红、 李风仙、李飞英、李桂芬、李宝仙、宝宝玉、宝玉兰、

王桂凤、王鸿林、王雅云、王荣喜、王双铃、王少峰、 莺红红、栾素喜、巧龄童、董宝琴、于水红、梅月卿、 宝玉芬、宝翠兰、宝莲宝、宝凤宝、卢月琴。"共二百 五十名。

第二次统计是民国二年四月十五日。由印甸著的《沈阳 菊史》第七部分:女伶年表载:

"琼管凝云,银屏泣露,堕欢陈迹,华年逝波。沈阳菊部自戊已逐下,迄今岁五年之间遏于国丧,阻于防疫,悲粉黛之调悴、腾阑幕之乌啼,旧人亦寥落如星焉。矧靡草红沉,棠梨梦黯,去者逝者可数也。掇拾旧闻,列为左表,抚今思昔,感慨系之,作女伶年表第七。"

为了便于查找, 我把顺序按所到茶园重新排列:

初隶梨	园 伶名	来沈年度				
俱乐	小菊处	丁未五月	(:	光绪二十二	年)	
"	小白菜	丁未十月	(")	
"	小金玉	丁未三月	(.")	
"	小菊芬	丁未五月	(")	
"	小满堂	丁未五月	(").	
"	小富桂	,丙午九月	(:	光绪三十二	年)	
//	宝兰芬	丁未二月	(;	光绪三十三	年)	
//	金凤英	丁未正月	(// .)	
"	杨品卿	丁未十月	(//) ~.	
"	莺莺红	丙午十一月	(:	光绪三十三	年)	
″	卢月琴	丙午十月	(″) :	
"	小桂云	丁未二月	(;	光绪三十三	年)	
广庆	小四宝	丁未五月	(<i>"</i> ·)	
″	小凤英	戊申七月	(:	光绪三十四	年)	

```
小
        桃
            丁未十一月(光绪三十三年)
广庆
      小
        製
            丁未十月
                   (光绪三十三年)
 11
      小荣福
            丁未八月
                    (
                            )
      小红福
            丁未十月
                    (
                            )
      花翠芬
            丁未十二月(
                            )
      金宝玉
            丁未八月
      小月英
            戊申七月
                   (光绪三十四)
 "
      王双桂
            戊申十月
                   (
                            )
     马紫云
            戊申十月
                            )
庆丰
     小福仙
            庚戌六月
                   (宣统三年
                           )
 "
     小银花
            庚戌十一月(
                           )
 "
     杜云卿
            戊申四月
                   (光绪三十四年)
"
     小贵仙
            庚戌六月
                   ( 宣统二年
     姜桂喜
            已酉四月
                   (宣统元年
                            )
"
     姜桂兰
              "
                   (
                           )
"
     姜桂红
                   (
"
     赵玉红
            已酉二月
庆丰
     马翠仙
            已酉十月
                   (宣统元年
″
     杜云铃
            戊申四月
                   (光绪三十四年)
     杜云喜
                           )
     阵秀芳
            辛亥七月
                   ( 宣统三年
                            )
     金翠英
           庚戌六月
                   ( 宣统二年
     金月英
                   (
                           )
     花冠卿
                   (
     尤鑫培
           戊申四月(光绪三十四年)
    杜云红
                   (
    尤小培
                           )
```

```
(
     冯子梅
            庚戌四月
                   ( 宣统二年
     金凤云
                   (民国元年
     张凤奎
            壬子三月
            壬子四月
                   (
     东五月仙
            壬子三月
                           )
     小金英
                   (
                           )
     小翠英
                   ( 宣统元年
     赵玉芬
            已酉二月
                   (宣统三年
            辛亥六月
     松孝仙
庆丰
            辛亥二月
"
     马云风
            戊申闰二月(光绪三十四年)
     小香水
金仙
                           )
     九思红
            戊申四月
            戊申二月"(
                           )
     小紫合
                           )
                   (
     小春奎
     郝大桂
            戊申四月
                   (
     何小芬
            戊申八月
                   (
                            )
                   (宣统三年
            辛亥十月
     小翠芬
            已西十一月
                    (宣統元年
                            )
     花宝玉
                   (宣统二年
            庚戌四月
                            )
     余月英
     余月芬
     曾来宝
            庚戌五月
                           ) .
                   (
                            )
     张桂芬
            庚戌六月
                   (宣统元年
     金翠红
            已酉十月
                            ) :
     金九红
                   (
            已酉九月
     苗素珍
                   (光绪三十四年)
            戊申八月
     何小芬
会仙
                            )
     金月仙
                   (
     张桂林
                    (
                            )
            戊申七月
```

```
苗素珍
            已酉九月
                   ( 宣统元年
                            )
     王鸿林
            庚戌六月
                   ( 宣统二年
                            )
     花四宝
            庚戌三月
                   (
                            )
天桂
     孙桂秋
            辛亥五月
                   (宣统三年
                            )
     张翠喜
            辛亥五月
                   (
                            )
     邱俊英
            丁未十月
                   (光绪三十三年)
     小月仙
            丁未九月
                            )
                   (
     张鸿宝
            丁未十一月(
                             )
     小迎春
            丁未十月
                   (
                            )
     金月娥
            丁未九月
                   (
     小玉凤
            壬子二月
                   (民国元年
金盛
     云金仙
            丙午四月
                   (光绪三十二年)
"
     郝月梅
                   (
                            )
金盛
     云金仙
            丙午四月
                   (光绪三十二年)
     金玉红
            丙午六月
                   (
                            )
     小金子
            丙午四月
                   (
                            )
     碧月花
            丁未二月
                   (光绪三十四年)
     李飞英
            丙午八月
                   (光绪三十三年)
     王黛玉
              #
                   (
                            )
天仙
     小菠菜
                   ( 宣统三年
            辛亥五月
                            )
     金翠英
            已酉八月
                   (
                            )
     月明珠
            已酉六月
                   (
                            )
     小宝凤
            已酉八月
                   (
                            )
     小宝凤
            庚戌十月
                   (宣统二年
                            )
              "
     小宝桂
                   (
                           )
                   (
     小宝翠
                            )
     金桂英
            庚戌七月
                   (
```

```
小菊伞
             庚戌五月
                   (
      小香云
 天仙
            戊申五月
                   (光绪三十四年)
 "
      王桂凤
            戊申二月
                           )
      刘翠琴
            丁未十月
                   (光绪三十三年)
 "
      丁香花
             丁未十二月
                     (
                             )
 "
      杜云峰
            丁未十一月
                     (
                            )
      金月倦
            辛亥十一月
                   (宣统三年
                            )
             辛亥十二月
 维新
      鲜火芝
                     (
                            )
(第一楼)
 "
                   (宣统三年
      小五宝
            庚戌十月
      小云英
            庚戌十一月
      金小仙
            庚戌五月 (
      碧云仙
            庚戌九月 (
      翠凤英
            辛亥十二月
                    (宣统三年)
                   (宣统二年)
      兰桂云
            庚戌十月
      兰桂仙
                   (
                           )
 福仙
      小四玉
                   (光绪三十四年)
            戊申十月
 "
      赵紫云
            戊申
 福仙
      喜彩凤
            已酉四月
                   (宣统元年)
 畅乐
      金宝翠
            丁未十月
                   (光绪三十三年)
      小桂云
            丁未四月
                   (
                           )
 "
      王翠琴
                   (
                           )
      王月卿
            丁未六月
 会申
      小香菇
            已酉十月
                   ( 宣统元年
                           )
 "
      小云仙
                   (
                           )
      小宝仙
            庚戌二月
                   (宣统三年)
      花珊宝
            已酉十一月
                    (宣统元年)
```

```
春乐
      花宝卿
             丁未四月
                     (光绪三十三年
"
      花宝钰
                      (
                               )
                      (
      花宝铃
                               )
             丁未十二月(
昶乐
      尹鸿兰
                               )
"
      尹桂连
                               )
                      (
      尹桂菜
                      (
                               )
"
      尹桂英
                      (
                               )
鸣盛
      王雅云
                     (宣统元年
             已酉四月
                               )
"
      小子和
             已酉九月
                      (
                               )
             已酉二月
//
      小凤英
                      (
                               )
"
      杨俊卿
             已西三月
                      (
                               )
"
      小玉福
             已酉二月
                               )
"
      邱桂宝
             壬子二月
                      (民国元年
                               )
德福
      梁月楼
             已酉八月
                     ( 宣统元年
                               )
"
      张鑫培
                     (
                               )
                     (
      张小培
                               )
"
      戴瑞峰
             已酉九月
                               )
                      (
宝春
      小灵芝
             已酉六月
                     (
                               )
"
      紫金仙
             已酉九月
                      (
                               )
"
                     (光绪三十四年)
      喜九菇
             戊申五月
广德
      小金凤
             戊申三月
                     (
                               )
      小三宝
                     (
                               )
"
      荣
         桂
                      (
                               )
广德
      于金喜
             戊申十月
                     (光绪三十四年)
昆明
      郭秀英
             辛亥八月
                     ( 宣统三年
                               )
″
             辛亥八月
      郭翠英
                     (宣统三年
                               )
      沈飘香
             庚戌十月
                     ( 宣统三年
                               )
```

小玉喜 (光绪三十四年) 会明 戊 申八月 金顺宝 戊申七月 宝玉兰 已酉九月 (宣统元年) 陈秀波 庚戌三月 (宣统二年) 文明 桂升 刘翠仙 戊申四月 (光绪三十四年) 何翠仙 畅荣 小桂荣 丁未四月 (光绪三十三年) 小荣喜 丁未六月 同庆 () 共一百六十名。

第八: 伶名沿革表"丁未之春, 予初至沈阳, 观优于金盛剧场, 识所谓小金喜者, 逾月遇之同盛, 则更今名为王黛玉矣。予甚异之, 彼中人以为无足异焉。盖有声望禾孚或劣绩照著, 或牵于流俗之禁忌, 辄易名以辟之。例如金喜之更名黛玉也。然时过境迁, 每当错认云英者爰荟左表, 详其沿革志沈阳菊部之掌故, 作伶名沿革表第八:

初名	次易之名	三易 之名
小金喜	王黛玉	
小金英	莺莺红	er e
金桂喜	丁香花	
二顺	小宝荣	花翠芬
金紫英	宝玉兰	
花宝玉	宝宝玉	花宝钰
大金宝	杨品卿	
李凤仙	碧月花	
小菊奎	小紫云	
花冠卿	小桂喜	
沈州菊部之桌	请盛时代 ,	实在丁、戊之际(光绪三十三

一一三十四年,即一九〇七一一九〇八年)士之补被出关者,负其磊落轩昂之气,遭时不偶,由是往来踯躅于酒旗歌板间,以浅其幽思,过此即不复省矣。诸部伶人旋以星散,今所有存者十之二、三而已。回首歌尘,字殊短呓,书忆而时所见闻者,徵之众贯,拾其遗事成《沈阳菊史》一书,略见一时胜概,民国纪元之年,太阳五十之五,印訇并识。"

通过这两个统计表可以很明显的看出,从光绪三十二年一直到民国元年,在这短短的七年当中,来沈演出过的女演员,就有二百五十多人,而且很显然,第二个表是很不详细的,在这些茶园中,还有许多长期不变的女演员,甚至是许多名演员,都没有列入在内。

在这一历史阶段,河北梆子有哪些男演员来沈阳演出过呢?还没有人统计过,笔者从一九〇七年(光绪三十三年)到一九一三年(民国二年)的《盛京时报》中,根据戏单及戏名消息附表如下:

初隶茶园	艺名	来沈年度
全盛	房车子	光绪三十三年
"	王连喜	- "
″	十四红	"
″	金玉生	"
"	沈顺才	"
"	海棠红	"
"	扛天红	<i>y</i>
″	郭景福	"
″	杜合秀	"
全盛	刘庆才	光绪三十三年
"	候风山	, "

"	张	风云	· · //
# .	E	有德	. "
"	秦	月清	"
"	` 杜	:今秀	"
"	草	上飞	** * #
"	旲	福奎	"
//	ne	R啦红	"
"	高	相玉	"
"	赤	香九	"
"	才	连仲	<i>a</i> "
"	\pm	1.麻红	"
"	\ /	\双卡	y ,
"	-{	金子	"
全盛	月	、 来子	光绪三十三年
//	施	乐	"
"	/	五	,
"	力	、雄	"
"	卓	影 处	"
"	· 🔻	5 顺	"
"	E	ド 増	· //
畅乐	り	大家乐	光绪三十三年
"	矛	小信明	. "
"	_	上三红	,,,
"	-	上八红	,
畅乐		三遮月	光绪三十三年
″	15	中金华	. "
″	3	长金华	"

"	金仙旦	"	*:
"	一阵风	″	
"	一声雷	″	
"	王祖仁	"	
"	李福巨	"	
福仙	张兴全	<i>"</i>	
"	老金钢钻(男)	"	t
"	五岁红	"	
"	陈少春	"	
"	盖七省▶	"	
"	少德之	"	
"	灵芝草	"	
福仙	和 贵	光绪三十三年	
″	盛久	· //	
"	盛立	"	
"	王左廷	"	
长乐	关海峰	"	
"	小贵喜	"	
"	小黑灯	//	
"	朱德林	"	
"	朱宝荣	"	
"	一杆旗	"	
"	孙贵彬	"	
"	金贵荣	"	
"	毛毛旦	٠ //	
"	十一红	"	
"	小贵荣	"	

长乐	小月山	光绪三十三年
"	小月来	"
"	太胜	"
"	董庆春	″
"	杨桂山	"
"	奎 元	"
"	李玉田	"
"	蔡玉堂	"
"	花宝林	"
俱乐	孙长太	Ŋ
"	一盏灯	. "
"	李福顺	"
// ·	小十三红	. "
"	小溜溜登	"
"	小白菜殿	. "
俱乐	王承山	光绪三十三年
"	盖金中	"
"	八百黑	"
"	麻子红	"
"	小溜溜	"
"	沈子成	"
"	薛三盛	"
"	王庆奎	<i>"</i>
"	刘三长	"
"	达子红	"
"	顺 成	"
"	谢洪奎	"

" .	王承教	"
"	王承市	"
"	何达子红	"
俱乐	孙长太	"
"	刘承亮	"
"	玻璃翠	"
"	大金宝	"
"	郭大增	"
"	常春和	"
东盛	盖九州	"
"	小金中	"
"	天天乐	"
"	徐广才	"
"	会 福	"
"	会 才	″
"	还阳草	″
"	十六红	· //
"	小金娃	. "
同盛	一条鱼	"
"	小玻璃翠	. "
同盛	冠三喜	光绪三十三年
"	三阵风	"
"	肖连喜	<i>"</i>
"	洒金红	<i>y</i> ′
"	天明亮	"
"	吉六	"
"	活赵云	<i>"</i>

D.	薛三盛	,
<i>"</i>	王二奎	· //
"	全有	· #
"	银娃娃	•
P	盖雁飞	
"	草上飞	•
"	十八红	"
"	王福海	,
同盛	萧连喜	光绪三十三年
"	王庆云	*
春乐	拉場红	. 11
"	杨俊五	!
"	杨柱山	,
"	蔡玉堂	*
会仙	殷同太	光绪三十四年
"	吕顺禄	•
"	靳永盖	u u
"	九思奎	V
"	霍炳恒	v
"	刘庆祥	V
"	王登科	"
"	白永阁	V
"	李益三	u
"	大来子	# .
会仙	瑞 合	"
"	雨林	"
"	玉 廷	<i>II</i>

"	`圣云	"	44
"	双盛	"	
"	5 小黄胖	"	
宝春	小三宝	<i>"</i>	
"	唐永长	. "	1/7
"	🧸 刘玉彬	<i>"</i>	
"	武连福	"	
"	' 刘胜龙	· " //	
"	金小三	"	
"	一时长清	"	
"	水上漂	"	
"	一昌月樵	″	
"	🦥 昌小樵	"	
广庆	™ 小四胜	"	
"	黄月楼	"	
"	ひ 于德林	" "	
"	黄月山	<i>"</i>	
"	玻璃丑	,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,	
"	银达子	"	
"	黑炭红	"	
"	小旋风	"	*.
"	张反山	宣统元年	
"	邢达子	"	
"	一冯均长	″	
//	段福奎	· "	
")三麻子	. "	
//	` 李福来	"	

天仙	童子红	光绪三十四年
"	小金镫	"
天仙	小叫天	"
//	十八红	"
"	五阵风	<i>"</i>
"	苏月楼	"
<i>"</i>	活张飞	"
"	狗肉红	"
"	三不管	"
"	一千红	"
"	ト 蒋少云	"
"	盖官奎	宣统元年
"	许占元	"
"	金茶壹	宣统二年
<i>"</i>	黄瑞顺	"
"	张子良	"
"	程永龙	宣统三年
″	小小八岁红	"
文明	一声雷	宣统二年
"	高福安	· , ,
"	信宝成	. "
"	丁月泉	"
"	刘三长	"
会明	玻璃钻	光绪三十四年
"	小十一红	"
"	蔡玉堂	. "
"	杨桂山	"

鸣盛	小秃红	. "
"	赵常云	//
//	驴肉红	//
"	小吕布	• 宣统元年
' //	吳福奎	. "
鸣盛	孙长太	光绪三十四年
#	谢洪奎	"
v	万盏灯	"
"	白 兔子	宣统元年
庆斗	盖九州	#
#	金小山	*
"	天 亮 明	宣统元年
"	孙九龄	"
"	徐四胜	"
"	顺天红	"
"	冯子云	光绪三十四年
"	小幼童	宣统元年
"	盖天雷	
"	小双牛	"
"	小中奎	"
"	小炭红	宣统二年
"	方德双	"
″	聂顺来	"
	•	

据不完全统计,从光绪三十三年到民国二年,来沈阳演出过的男演员二百三十一人,在当时几乎所有名演员,都云集于沈阳,他们和女演员同台演出紧密配合,河北梆子的表演和演唱技术,有了相当大的提高。这在当时,是任何剧种

都无法比拟的, 这也是使河北梆子在当时能压倒群芳, 在东 北成为主要剧种的主要原因。在当时, 虽然也有京戏同台演 出, 只不过是为了增加演出效果, 使观众换换口味而已。当 时在这庞大的男女演员队伍中, 纯粹唱京戏的演员, 几乎是 没有的, 唱京戏的演员, 也要演唱河北梆子。这也是这一时 期演出的突出特点。在当时, 女演员虽然数量很大, 名角很 多,但从历年演员表上,并未因此把男演员逐渐排斥掉,在 报纸上评论上, 对唱得好的男演员, 也一直是大加赞扬的, 如光绪三十三年七月二十日《盛京时报》所云: "……女则 金宝玉、小三宝、小金风、常桂芬、翠玉芬、金风英等, 男 则张子良、小金娃、小金钟、十六红、十三红、陈瑞山等、每一 发吭则喝彩之声雷动……。"次年四月十三日报导。"…… 德胜茶园新来唱老生十三红,名刘宝全演唱名剧,声韵应节, 举止合度, 沟为当行出色, 是以观现在该园座客繁多, 生意 颇为兴旺云。"对男演员肯定的评价还很多,但女演员倍受 观众宠爱, 这也是事实, 尤其名角, 声价极高, 对女演员的 评论文学, 也非常之多。

3、演出剧目

河北梆子在这一历史时期,在沈阳上演的剧目,很难准确的加以统计。因戏园很多,不但高价争抢名角和水平高的戏班,而且一天最少演出两场。不但每场更换新戏,就是各戏园之间剧目也不能互相重复。这样就迫使演员,必须不断地更换剧目。当时在沈阳虽有四个戏班,青莲班、双盛班、振胜班、新玉班,但因为戏园猛增,这些班社在沈阳越来越显得不很重要。每个戏园都拥有一批比较固定的名角,很多年基本上在同一个戏园演出。这样,戏园就代替了班社,园主也就代替了班主。这也是当时沈阳戏曲活动的一大特点。

这样, 园主为了竞争, 就千方百计使他拥有的这些演员快排快演, 多排多演, 因此小型折子戏占演出剧目的统治地位。 剧目更替之快令人震惊, 光绪三十三年《盛京时报》仅统计三个月上演过的剧目, 就有一百七十八出.

《于让桥》、《扫地挂画》、《杀庙》、《三上轿》、 《牧羊圈》、《探浮山》、《阴阳报》、《反唐邑》、《祭 塔》、《大劈棺》、《日月图》、《桑园会》、《杀府》、 《红逼宫》、《宫门挂带》、《机房训子》、《关王庙》、 《铁弓缘》、《喜荣归》、《铡美案》、《收关胜》、《空城 计》、《斩黄袍》、《杀山》、《忠孝牌》、《洪州堂》、 ·《血诏带》、《界牌关》、《双摇会》、《武家坡》、《算 粮》、《反长安》、《大登殿》、《三家店》、《战太平》、 《白蛇传》、《摇钱树》、《施金钗》、《大上吊》、《望 乡台》、《让成都》、《双钉记》、《四郎探母》、《断桥 亭》、《春秋配》、《坐楼杀院》、《萦之贵》、《 女 起 解》、《翠风楼》、《宿店》、《桃花岭》、《云蒙山》、 《走雪山》、《雪梅孝》、《送银灯》、《斩将》、《串龙 珠》、《紫金树》、《花园赠珠》、《拣柴》、《 回 柴 砸 涧》、《大白水滩》、《取南阳》、《海朝珠》、《一乌玉 借》、《杀狗》、《玉堂春》、《开山献佛》、《沙坨园》、 《顶灯》、《汾河湾》、《黑风洞》、《血手印》、《拾玉 **镯》、《三疑记》、《青儿祭塔》、《四杰村》、《返西凉》、** 《乾坤带》、《戏叔》、《卖绒花》《小上庙》、《全家 福》、《双斩子》、《忠孝牌》、《富春楼》、《桑园会》、 《双官诰》、《雪梅降》、《连环套》、《盗双钩》、《森 罗殿》、《送合子》、《子母炮》、《小日月图》、《回荆 州》、《广太庄》、《活捉张三郎》、《节烈图》、《明公

断》、《挑滑车》、《二进宫》、《草场赦放》、《查关》、 《母女会》、《鸳鸯楼》、《江红》、《花月庙》、《男起 解》、《扫秦》、《对银杯》、《邓家堡》、《十五府》、 《盗青》、《盘山》、《临潼山》、《购堂斗志》、《骂金 殿》、《大上庙》、《小放牛》、《红桃山》、《打銮驾》、 《探监抢枪》、《拾万金》、《打皂王》、《柳林池》、 《三打店》、《高平关》、《错中错》、《太平城》、《杀 宫》、《甘露寺》、《红鸾禧》、《李陵碑》、《探塔》、 《指日高升》、《断桥》、《写状》、《葡萄会》、《伐金 钢佛》、《白草山》、《秦琼卖马》、《双摇会》、《烧骨 记》、《牛头山》、《击掌》、《关五庙》、《尹家堡》、 《扫雪》、《飞天闸》、《法门寺》、《闻平关》、《老少 换》、《莲花湖》、《火焰驹》《朝金顶》、《池水驿》、 《泗洲城》、《打杠子》、《落马湖》、《借人头》、《明 月珠》《荣归》、《八家寨》、《赤桑镇》、《文昭关》、**《牧** 羊山》、《战太平》、《大闹郑州庙》、《鱼藏剑》、《讲 堂志》、《双玉镯》、《铁冠图》等。

河北梆子在沈阳演出高潮阶段是在清末民初。《盛京时报》首次刊登的第一个戏单在光绪三十三年农历三月初五,通过这张戏单我们既可看到剧目与演员行当的关系,又可以看到当时演员的强大阵容:

园茶盛会

日六初月三

演 早

~~~**%%**\*~~~

 王庆 扛海
 丑顺福
 来七刘王沈杜王张侯连金庆有顺金德凤凤

 德
 天業 麻
 子子才德才秀福仙山冲

 福增 紅紅
 红乐顺
 行武金

与 当 阴 腰 开 探 众 饧 厮 膛 阳 浮 不 出  $\equiv$ 破 报 同 彩 截 肚 Ш

# 三道大彩

王十 小 玉 麻 双集四 月福香春 阁欣玉红红红梅顺阁增子仲 红生紅顺仙 牧 杀 于 地 羊 让 圈 轿 庙 桥 圃

# 下 灯

王 扛 海 金 + 金 张  $\mathbf{H}$ 月 福风香 蓮 天 玉 玉 四 范 百 堂 麻 厰 仙 顺 順 紅 生 紅 喜 梅 紅 红 顺 阁事 反 大 H 祭 桑 劈 唐 月 元 塔 棺 会 园 邑

从光绪三十三年至民国二年,在《盛京时报》上每天都 刊有各个茶园演出的戏单,现将有一定代表性的戏单选录如 下:

光绪三十三年四月十三日〔畅乐茶园〕

演员:杨俊玉、孙信明、大家乐、常月凤、翠玉芬、十 八红、十三红、云遮月、张金华、小金玉、冲金华。

演出剧目:《贵生乐》、《雷峰塔》、《大白水滩》、《拾万金》、[代十样杂耍]、《搜孤救孤》、《南天门》、《北天门》、《日月图》、《万寿堂》、《拿 花蝴 蝶》、《阎王乐》、《天水关》、《牧羊山》、《柴桑口》、《铁冠图》、《缘、缘、缘》。

# 光绪三十三年五月十五日〔长乐茶园〕

### 早 场

#### 

李福臣:《 落阳城 》 常日峰:《 行路训子 》 宝 兰 芬:《 双狮图 》 金翠红:《 四郎探母 》 十一红:《 战同 台 》 小黄荣:《 荣三贵 》 王翠芹:《 纺棉 花 》 大 家 乐、人人乐、小黑灯、一杆旗、孙庆彬、朱德林、十八红、李福臣、 合演《 大溪皇庄》

同年五月二十七日〔俱乐茶园〕

演员: 王玉喜、一盏灯、张长太、王承山、李福顺、小菊顺、小菊处、小菊芬、小桂芬、金钢钻(男旦)、小十三红、小溜溜登、小白菜殿、盖金中、八百黑、麻子红、小溜溜、沈子成、薛三盛、王庆奎、刘三长、小白菜、小满棠、达子红。

剧目:《金雁桥》、《和桑园》、《叮咀》、《探亲》、《流潮珠》。

光绪三十四年三月十二日〔会仙茶园〕:

王 小 花 小 玻 花 小 宝 溜 璃 八 宝 春 会 文 红 奎 翠 卿 合

广 落 连 殷 挂 对 四 碰 托 梵 胭 太 银 进 Ŧ. 脂 士 书 湖 保 杯 庄 碑 兆 宫

# 同年四月初一〔会仙茶园〕

早 坊

| 段同太            | 吕顺禄    | 十八红           | 还阳草 | 花宝玉 | 花宝会      | 草上飞         | 陈鸣山 | 王金元     | 沈顺才 |
|----------------|--------|---------------|-----|-----|----------|-------------|-----|---------|-----|
| 沙马豆            | È<br>I |               |     |     | ř<br>N   | 芝<br>才<br>海 | ŧ   | 領主著力    |     |
| <b>小紫石</b> 王宝春 |        | 小白菜           |     | 桂芬等 | <u>}</u> |             | 十八红 | 芦月芹 错中的 | 靳永盖 |
| 在 三当之间         |        | ₹<br><u>₹</u> |     | Ą   | <u>.</u> |             |     | 帶       |     |

在这一历史时期《盛京时报》每天都有河北梆子上演的戏单,因数量实在太大,只举几个人们的所熟知的河北梆子名演员参加的剧目,既可见一班了。从这些戏单中,我们除了能了解到当时经常上演的一些剧目之外,也可以使我们对这些名演员,能有更进一步的认识,更可以看到当时河北梆子演出的盛况,正如光绪三十三年正月十五日《盛京时报》第三版所载: "昨晚奉送一夕,所有往观之人颇形拥挤,是见奉省兴旺之势,日胜一曰矣。"当年沈阳〔全盛〕、〔畅乐〕、〔俱乐〕等较大茶园,每日均有演出,并多为早、

午、晚三场,其它茶园每日均为早、晚两场。除平时各茶园营业性演出外,每逢光绪皇帝、慈禧太后寿诞之日,均演出"寿戏"。光绪三十二年(一九〇六年)六月二十八日为光绪之寿辰,当时称之为"万寿圣节",为表欢庆,沈阳四平街的钟楼设立了一座彩棚来击鼓奏乐,大东门外焦炸市和小西门内北教场设戏台两座,以演"寿戏"。次年,为庆光绪诞辰,从六月二十六日起,连续演戏六天,以示庆贺,演出场面热闹非凡。

特别值的一提的是,在这一历史阶段,除大量上演传统戏之外,为了招来观众,许多演员和班社在剧目上搞了许多新的名堂,比如《阴阳报》一戏有三道大彩,"开膛破肚,腰撕三截";《拾万金》一剧带十样杂要又加进了杂技。为改良新编历史戏,光绪三十三年六月十四日,李福顺,王泉山,小桂芬、小满堂、小菊处、小菊芬、何达子红、一盏灯、小溜溜、玻璃翠、孙长太等排演了一出新编全本连台大戏《女得状元》,曾轰动一时。除以青衣、须生为主的剧目之外,以丑为主的戏也比较多,有时名角也与丑角配戏,演出非常活跃,还有一些形式非常新颖的剧目,如《小放牛》、《戏迷传》、《纺棉花》,《顶灯》、《叮咀》、《发财还家》、《吃洋烟》、《打面缸》、《扒蜡庙》等等,在戏中可以即兴发挥,有时加唱许多流行歌曲,民间小调,甚至可以让观众点唱。

宣统二年,同盟会员刘艺舟(木铎)来沈,为唤起民众,反对列强对中国的侵略,他组织联合了一批著名河北梆子演员在〔维新〕、〔兴康〕、〔天仙〕、〔庆丰〕等茶园,上演文明戏,小白菜、丁香花、杜云卿等首演新剧《哀湖春》、《大陆春秋》。以后又陆续上演《越南之国惨》、

《广国奴传奇》、《潘烈士投海》、《朝鲜之国痛中》等。 杜云红、杜云卿、小四宝、小翠芬等在[福德楼茶园]上 演新剧《国会血》等,曾引起日本领事的干涉,致书奉天警 务局提出抗议。当时市政当局屈从洋人竟下令取缔不准演 出,该园随即停止营业。由此可见,当时在沈阳的河北梆子 艺人, 不怕风险, 不畏强暴, 真诚爱国的精神, 是很可敬佩 的。光绪三十四年二月四日《盛京时报》登载一篇题为《女 伶亦有爱国思想》的报导,也很感人,"昨三江会馆团拜之 期,连日演戏。各坤角各有所长,乃昨晚有坤角花宝卿者, 花枝招展, 体态风流, 自室内出来, 少言数句即行入座。众 不知其所演何剧。静听之始伊其非戏也,乃演说也。其演说 曰: '我本伶界中人, 至微至贱。然观我中国现势若在不结 团力图自强, 终无挽回之日。即如我江浙铁路, 将次无开办 无疑可等。虎视耽耽云、外人尽以釜中之鱼、笼中之鸟目我 中国也 我中国四万万同胞尚不节衣缩食,设法集股目行创 办, 以挽将失之利权余亦。'皆热诚爱国说, 娓娓动听。各 抚宪以下无不拍掌感佩一时……似此女伶尚具爱国之思想, 我四万万同朐对之能无愧死。"

我们对当时艺人,除了要了解他(她)们的演出活动之外,对他(她)们的民主革命思想和勇敢的爱国行动,也是不应忽视的。同时这也是清末时期,在沈阳戏曲发展史上,写下的光辉一页!

# 4、异常活跃的戏曲评论

清末民初沈阳戏剧事业能得以繁荣发展,除历史、政治、经济、交通等有利因素之外,文人参予戏剧评论也为戏剧表演艺术健康发展,起到了重要的作用。许多文人对当时的演出活动著书立说,积极参加戏剧评论工作。其中最早首

推缪润绂,他在光绪十八年中进士,授翰林院庶吉士,后任山东知府,晚年回沈阳。一生著述很多,善诗,喜爱音乐和戏剧,主要著作有《含光堂诗文集》、《陪都杂述》、《律赋准蝇》等。一八七八年三月,他将所作的一百首咏沈阳的竹技词,题名为《沈阳百咏》在沈阳出版,其中与《陪京杂述》均为清末沈阳社会风俗图,不仅生动地记述了沈阳的名胜古迹,民间传说和当时的风物人情,而且非常形象地记录和描绘了当时沈阳民间各种节日及民间艺术和戏剧的演出活动。为后人了解和研究当时沈阳文化艺术状况,提供了可贵的依据。

另一位颇有影响的戏剧评论家为印訇(丐),他于民国二年(一九一三年)四月十五日编辑出版了一部《沈阳菊史》,收集了当时许多文人对当时演出剧目,演出情况,对剧目和演员表演的评价,演员的本人概况,演出场所的变迁等,并作了详尽的记述,是一部很有价值的戏剧理论专著.

《盛京时报》从光绪三十二年始,在第三、四、五、七版,经常不断地刊登沈阳和盛京各地演出情况的消息和报导,发表了许多不属名作者,对演出剧目,演员表演,舞台作风,生活和流动状况的评介文章,使我们通过这些资料对当时许多著名河北梆子艺人,如见其人,如闻其声。这批喜爱和关心戏剧发展的文人,对她(他)们演出质量的优劣包括演员的人品,都能公开评价。不管多么有名气的演员,只要台风不正,剧目不健康,表演不严肃,立即遭到无情地指责,甚至呼吁官府出面干预(如对淫戏,真刀真枪上台,表演下流等),这些文人,积极支持演出形式和唱腔等方面的改革,此如对《纺棉花》一剧中,演员加唱民间和流行歌曲,大加赞赏。

文明戏,也就是以现实为题材的时装戏,倍受 观 众 欢迎而且这些文明戏,大多数是含有宣传爱国主义,民主主义、反对列强侵略中国、号召人民觉醒的内容。这说明在清末民初,就已经出现大批"现代戏"了。

为了促进戏剧事业的发展,沈阳于国民二年(一九一三年)组织了机构庞大的"戏剧改良社",其中主要由当时沈阳的知名人士和文人担任领导职务,同时也吸收了一些著名河北梆子演员担任正、副职和名誉部员,由此可以看出,河北梆子在沈阳的昌盛时代,一直有一个有形或无形的社会集团,在关心她,扶持她。下面将一九一三年三月十五日和二十日《盛京时报》公布的"戏剧改良社"经选举产生的职员表列下:

三月十五日 (奉天)《盛京时报》 《戏剧改良社当选职员表》 名誉正社长:寿玺 名誉付社长:张霖生、贺会德、董亚超 正社长:穆介臣 忖社长:冯华轩、陈爽锡 评议部正部长:裕庶权 付部长:张永彬、杜其发、殷佐周、刘福山 名誉部员:陈清波、顾文翠、善寿山 干部部正部长:窦小明 付部长:屈华民 部员:王增新、杜长生、曹文元、候福臣、赵连禧 女干部部正部长、月明珠 付部长:李风英 部员:孙桂秋、郭翠英、筱翠英 文事部正部长: 邵亚民付部长: 王东候名誉部员: 沈锡广、蔼化霖、王允博、舒彬臣部员: 何照东、齐德峰、谢鸿奎(男演员)交际部长: 赵子善付部长: 刘玉昆部员: 刘子臣、何玉秋、黄秋成、王海山、康树田名誉部员: 姚村儒调查部正部长: 裕硕户付部长: 裴荣亭部员: 松春恒、陈魁和、高文禄会计部正部长: 穆翰臣付部长: 解辅臣

上列当选职员表,相当现在的大会主席团名单,经五天会议,产生正式组织机构。

一九一三年三月二十日(奉天)《盛京时报》《社会教育发达之起点》载: "穆介臣、冯华轩等所组织之戏剧改良社,近已开成立大会,并择定〔会仙茶园〕楼上为临时事务所,入会者将有二百余人,近更有赵君某捐入该社银洋五十元,社会教育之发达当以此为起点云. (泉)

《戏剧改良社改定职员表》

名誉正社长:寿悴侬、吴曼体 名誉付社长:章蓉谢、贺全德、董亚超、赵月正 社长:穆介臣 付社长:冯华轩、陈爽锡 女界名誉正社长:小菠菜 付社长:小五宝

评议部正部长:裕庶权 付部长, 孙永彬 女界名誉评议部正部长, 小白菜 付部长, 王鸿林 女界名誉评议部员, 小福仙 部员, 郭文彬、杜起发、任佐周、刘福山 名誉部员, 吴清波、顾文萃、善寿山 干部部正部长, 窭小明 付部长, 屈华民 部员: 王新增、桂长生、曹文龙、候福臣、赵连禧 女干事部正部长. 月明珠 付部长, 孙桂秋、李风英 部员:郭翠英、小翠英 文事部正部长: 马亚民 付部长, 王东候 部员: 何煦东、齐德峰、谢鸿魁 名誉部员,沈锡广、葛化霖、王允博、舒彬臣 交际部正部长, 赵子善 付部长: 刘玉昆 女界名誉交际部正部长, 小云仙、花笑、金风喜 部员, 刘子臣、何玉秋、黄秋成、王海山、康树田 名誉部部员: 姚村儒 调查部正部长: 裕硕肤 付部长: 裴荣亭 部员: 松春恒、陈魁和、高文禄 会计部正部长,穆翰臣 付部长:解辅臣

可见,当时沈阳上层社会,已经把戏剧改良,当成社会教育的主要组成部分了,而且把戏剧界的名演员,特别是女演员,选成正、付社长、部长或部员,更说明他们在社会上享有很高声望。

从光绪三十三年至宣统三年,沈阳戏剧界在短短的五年 当中,对艺人的表演艺术,就搞了三次群众性的评比活动, 第一次的评比结果,发表在光绪三十三年十一月十日《盛京 时报》的第五版,先由化名邓阜山人者写了一个短评。

### 《评鞠分数表》

"陪都人士沈酣伶界金迷纸醉,究起原非仅徵歌亦重选色女伶扬云有由来矣。乃者,抑剧务评骘甲乙,去取綦苛槛外人更增入花宝卿、郝月梅,意微偏袒,公论未治,同人采风,乃在普及。爱取二十名,为鞠榜,颜聆音各有真尝,俗殊酸咸,愿质社会。

| 名 次:           | 色、        | 歌、         | 科、         | 白、         | 总数           | 平均数        |
|----------------|-----------|------------|------------|------------|--------------|------------|
| 1、小白菜          | 100       | <b>9</b> 5 | <b>9</b> 5 | <b>9</b> 5 | 385          | 94         |
| 2、小 翠          | 95        | 80         | 90         | <b>9</b> 5 | 3 <b>6</b> 0 | 90         |
| 3、小 桃          | 100       | 75         | 85         | 75         | 335          | 84         |
| 4、小金玉          | 85        | 90         | <b>7</b> 5 | 80         | 330          | 8 <b>2</b> |
| 5、小四宝          | 95        | 70         | 80         | 80         | <b>32</b> 5  | 81         |
| 6、小 <b>菊</b> 处 | <b>75</b> | 60         | 100        | 70         | <b>30</b> 5  | 78         |
| 7、小金子          | 75        | 80         | 70         | <b>75</b>  | 300          | 75         |
| 8、小满堂          | 70        | 65         | 75         | 70         | 280          | 70         |
| 9、小菊芬          | 70        | 60         | 75         | 70         | 275          | 6 <b>9</b> |
| 10、小翠芬         | 80        | 60         | <b>60</b>  | 60         | 260          | 65         |
| 11、小月山         | 50        | <b>60</b>  | 75         | 50         | 240          | 60         |
| 12、郝月梅         | 60        | 65         | 60         | <b>50</b>  | <b>23</b> 5  | 5 <b>9</b> |

| 13, | 花宝卿 | 60        | 60           | <b>55</b>  | 55  | 230 | 58 |
|-----|-----|-----------|--------------|------------|-----|-----|----|
| 14, | 刘玉香 | <b>60</b> | 60           | 60         | 5\$ | 225 | 56 |
| 15, | 小荣福 | 60        | 5 <b>0</b> ` | 50         | 55  | 215 | 54 |
| 16, | 丁香花 | 50        | 65           | 50         | 50  | 216 | 54 |
| 17, | 小迎春 | 50        | <b>5</b> 5   | 50         | 50  | 205 | 51 |
| 18, | 邱俊英 | 70 🕆      | 15           | 60         | 60  | 195 | 48 |
| 19, | 杨品卿 | <b>60</b> | 30           | £ <b>0</b> | 50  | 180 | 45 |
| 20, | 宝兰芬 | 40        | 40           | 40         | 40  | 160 | 40 |

从上表打分来看,评比条件相当苛刻,当时社会上对小菊处的评价极高,真有压倒群芳之劳,但唱工只给60分、念白75分、平均78分,仅名列第六,从邓阜山人的评论中也可看出,在评比过程中,有人要把第十二和十三名的郝月梅、花宝卿向前提名,遭到众人的反对,由此可见这次评比还是比较公正的。从上表,我们对当时众多的女演员的艺术水平,可以有个基本的了解,从唱工角度来衡量,80分以上者为。第一,小白菜95分,第二,小金玉90分,第三,小翠、小金子80分。

第二次评比结果,公布在宣统二年《盛京时报》正月初 八第五版:《鞠评》

|    |     | •          |             |            |             |            |
|----|-----|------------|-------------|------------|-------------|------------|
|    | 女 伶 | 歌工         | 科工          | 姿色         | 总分          | 平均         |
| 1, | 小菊处 | <b>7</b> 5 | 80          | 68         | <b>22</b> 3 | 74.3       |
| 2, | 小四宝 | 80         | 76          | 66         | 222         | 74         |
| 3, | 小香水 | 80         | 65          | <b>6</b> 5 | 210         | 70         |
| 4, | 花宝玉 | 78         | 70          | <b>6</b> 1 | 203         | 69.6       |
| 5, | 张玺培 | <b>79</b>  | <b>75</b> . | 54         | 208         | 69.3       |
| 6, | 戴瑞峰 | 75         | 70          | 60         | 205         | 68.3       |
| 7, | 卢月琴 | 60         | <b>7</b> 5  | 69         | 204         | <b>€</b> B |
|    |     |            |             |            |             |            |

- 8、梁月楼\
- 9、丁香花〉(原文不清故略——笔者注)
- '0、小三宝〉

第三次评比的结果,是从宣统三年三月十九日开始,在《盛京时报》上陆续公布,分正册和副册两批,总称"沈阳坤伶群芳谱"。

王月十九日, 第七版, 正册诸伶名称录:

Marketine the Landowski was in the Control

赞词: 多才多艺, 文武充公,

等。 一舞台臣擊,一当属此君。 三月二十一白,第七版

水仙龙

名:月明珠

三名,郭秀英 劳 林化

三月二十二日, 第七版: 二十四日七版:

四名: 小凤英

五名: 小春堂

六名:马翠仙

七名. 花宝卿

八名: 小来凤

二十七、二十八日第七版:

九名: 小紫合

"十名:金翠红

个一名: 花宝玉

四月十一、二十一、二十四每日公布两名:

十二名:杨俊峰 十三名: 小四宝 十四名:张凤奎 十五名:郭翠英 十六名: 小玉宝 十七名: 陈秀波 四月二十五日: 十八名:解灵芝 四月二十八日: 十九名: 小满堂 二十名, 孙桂秋 二十一名: 九思红 五月一日: 二十二名: 小金凤 二十三名:小云英 二十四名:小菠菜 五月二日、十日、二十六日: 二十五名:金贵英 二十八名: 小月英 二十九名:小白菜 三 十名,杜云卿 五月二十六日第七版: 副册诸伶名次录: 一名: 松孝仙 五月二十九日第七版: 二名: 小三宝 三名: 小四玉

四名: 小四珠 五名: 喜九茹

五月三十日、三十日第七版:

六名, 小莲芬

七名, 沈飘香

八名: 陈秀芬

九名: 小玉福

十名: 金月梅

因名演员过多,这里不可能一一介绍,下面仅将榜上有名者,选优介绍如下:

[小白菜]字佩珊,焦云轩养女,本王氏或曰智氏,莫能详也。乙、丙之间(光绪二十一、二十二年)权焰方息,士大夫不恤破国之惨,沉醉笙歌,上下翕然,成为风气。津俗多蓄妓女,教之歌舞获重利者可数。白菜初隶津门某部,继之牛庄声价顿发,越一年与阿兄月月红同至沈阳。月月红者能克腔(河北梆子——笔者注)须生,故常与小白菜付。……小桂风亦于此时至光绪三十三年与小白菜同隶俱乐部有双珠之誉,是年夏,白菜移东盛,清歌度雪,倾耳一城。旋去之长春,九月归隶天桂。……庚戌(一九一〇年)再见于天仙歌场,嗓音乃大佳如平常。今隶庆丰声蓍复起,言秦腔青衣之佳者,群称白菜也。白菜工秦腔亦能京调,初专习青衣,近更肆力于老旦,偶串花衫,一洗俗整之习,大鼓、时调一时无两。女弟菠菜之佩青,能花衫杂剧,工技击。《红梅阁》、《辛安驿》诸折,腾跃为侪辈所不逮。娟婧丰致尤得人怜,今从白菜、(《沈阳菊史》第二页)

小白菜首次评比列第一,色(扮相)160分,歌(唱工)95分,科(行当)95分,白(念書)95分,平均

94分。从得分情况分析,小白菜无论唱、念、做、打,均为上乘,要比留下音响资料的小香水等同年代演员,都高出一畴。小白菜被当时人称戏界的头名"状元";小翠二名"榜眼",小桃三名"探花"。后二人为两姊妹,天津人,二人均演须生与武生。下面,将当时有关对三人的评价文章,摘录如下:

光绪三十三年,三月二十三日《盛京时报》: "启者宝兰芬(第二十名)与小白菜,均名妓也,然不无轩轾焉,宝兰芬姿容秀美却嫌脂粉污颜,品格端庄,洗尽勾栏(妓院)陋习,入梨园而演剧,角任正生,檀板一敲清音嘹亮,浑凝是龙吟虎啸,那闻得燕语莺歌粉黛也,而恰肖须巾帼也,而严然冠带,虽倚门卖笑而俗子愚夫无缘寻桃源经,非风流名士莫许到天台山觅赛观音。吴怜凡、孟家婶,匿迹平康,真可于鲜花中首屈一指也。若小白菜者,入梨园唱花旦 敷脂粉饰,娇妍嬉笑迎人,冀以售其妩媚,遂惹得狂莺款款,乱蝶纷纷……"。

光绪三十三年, 五月初十, 该报第五版,

《赠俱乐部两妙伶》亦痴

"乐府同声唱懊侬,

菱花影里若有容.

寒生翠袖罗襦薄,

梦冷香衾宝帐重.

花外-双红蛱蝶.

池心十二白芙蓉,

遥知昨夜东风起,

吹到蓬山第几峰。

按:此付为月月红,小白菜而作也,两伶色艺冠时,久

有菊部双珠之誉,登场顾曲望之如神仙中人,惟异苔同岭解 有知其历史者,饮冰有口云……"

光绪三十三年, 五月十九日, 该报第五版

闲闲山人

《唱杨柳岸晓风残月》

凼云小西关

"俱乐园名角月月红丰姿韶秀……不仅歌喉嘹亮能作婉转之音也。此不顾自雄不屑与鲜优为伍忌者因之益多……此园地面窄小绪角均不见佳,赖有小桂凤、月月红、小白菜为伶界翅楚,俱能以情韵胜人……,倘无此三人,早成《广陵散》矣。"

民国二年一月十五日,该报第七版《舞台丛话》

"……小白菜、菠菜配合戏形影相随,珠联壁合,兼之金玉仙之青衣,最有价值……。

《沈阳菊史》中,有许多评价小白菜之诗词,下面摘录一、二首诗:

《集定广句赠白菜部》 印訇 "碧玉寒门产丽华,明珠一斛坐陪茶; 春来不学空房怨,偶落吟鞭偏驻车。 天花拂袂著难消,亲荷无人语碧霄; 谁分江湖摇落后,木樨风外等秋湖。 金垆香篆愔愔堕,绛蜡床前款一尊; 未免初禅怯花影,一丸微月破黄昏。 唤出妲娥说与听,万千种话一镫青; 儿家心绪无人见,露下瑶阶湿姓名。

[高 阳 台]

媚夕镫红,绮春酒绿,惊尘飞雨年华。

幽怨如丝, 缠绵袅入琵琶。

**愁来只觉眉尖窄,其横波,**妒煞菱花。

恁今宵,依旧悲歌,依旧天涯。

旧游渐逐东风冷,有仄襟燕子,语过窗纱。

侠骨飘幕, 啼痕付与昏鸦。

可堪弹鬓横箫地,尽凄凉,约镜盟钗。

问今宵, 月在谁边, 春在谁家?

《沈阳菊史》中,记录了小白菜演出实况:

"某夕,旅奉皖人筹振水灾,招集诸伶演戏于庆丰部。 所排之剧与前一夕互有异同,更添招白菜,莺莺红两女伶六钟开幕,座客已填塞无隙地。卢月铃《双官诰》下场,白菜以尚须赶天仙戏,先码演《高三上坟》,唱后悔一段,滴滴珠园极流丽之致,态度亦绝似,白眼看人,青衫误我,女伶其所感触耶。"

昨日演《高三上坟》唱热客后悔一段,珠落波翻,较前夕另现一种境界,其高处如峻游丝荡天,其紧处如铁马相接,其深处如儿女对语。无一平句,无一懈字,《广陵散》犹在人间耶。"

"某某两夕,天仙部演新排之《九美夺夫》,第一、二本以白菜去丁美云,金风去胡公子,将醉绮筵,忽闻骊唱,柔怀万叠,悉曲曲为之传出。庙中一场,其事逼似《池水驿》,然他人之演《池水驿》者,未尝有此缠绵悱恻也"。

"小白菜演《桑园会》,清真雅正、固是秦调正宗,数 说秋胡一场,能于抑扬顿挫中传神,慧人心也"。

〔小菊处〕安氏,字秋痴,小字日菊,天津之 杨 柳 青人。父天仁,曾操贾人业。兄庆勋能俄语,曩一就滨江私塾之聘,授学生俄语,旋与管理人忤,岸然去不顾。在丁未,

戊申间,时方自滨江南来,芳年十五(1892年生),发 爨鬈覆额。演《玉虎坠》、《铁弓缘》诸折,清丽娟然,俨 小家碧玉也……。菊处嫉恶严,无赖子踵门求见者峻拒之。 殊有憾之者,造为谣诼、播之万喙。然片云之翳,终 不能 损皎月之光也,菊处故工须生,兼善杂剧,武技亦精熟。( 《沈阳菊史》第一页)

小菊处第一次评比排列第六名,第二次评比 排 列 第 一 名,最后一次评比被列入沈阳坤伶群芳谱,正册第一名。第 一次评比时年仅十五岁,尚未成熟己居第六位,以后连获两次第一名,可见长进之快,功夫之深。小菊处不仅艺术造诣高,而且为当时品德极为高尚的著名艺人。她最初演青衣, 花旦,以后为避免流氓无赖,达官贵族之纠缠,改唱须生和 武生。下面将当时对她各方面的评价摘录如下:

《沈阳菊史》中评价小菊处的诗词:

《集句示菊处部》

血質

狼籍金樽子夜歌,欢场无复敬新磨;愿从闭户贩清净,更恐流光等逝波。 茫茫天地筑琼楼,约洁明妃塞外愁;对镜自看还看菊,歌裙舞扇几句留。 一声花解楼头笛,红袖低垂拜曼殊; 为尔微吟团扇句,水晶双影照春芜。 我亦凄凉感鬓丝,笑翻新语论蛾眉; 痴花恨草飘零尽,犹是江南燕尚飞。

《贈菊处菊部》。佛声

二【锦云帐 春】<sub>画图《公学》的《意思》的《意</sub>

刻玉年华, 飘萍身世.

**差回首,惜春衫袖,画罗襦金缕。** 

梦袅歌云, 颦生蛾蛐, 午余地, 月明依旧。

1,50

咽湘弦闲索, 笼恨落红无主,卷帘人瘦。

对小菊处演出,人品等方面的评价:

《沈阳菊史》第28页

"会仙都某夕演《翠屏山》,小菊处去潘巧云杀山一段,武功之谙炼,交待之清楚,女伶中绝无仅有者,而妩媚之态自然流露。苏长公论书所谓刚健婀娜者,菊处之矣。"

光绪三十四年二月十二日《盛京时报》五版。

《恶作剧》。

"本月初七日为奉天某大员寿诞,群宾盈庭,笙歌杂奏。设宴晋爵之余,招致小白菜、王黛玉、花宝卿、花六仙诸妓优侑觞诚一时之盛举也。主人犹以为不足以尽欢,乃伪出某太太之名,令广庆园唤坤角伶小菊处、小四宝奏曲。二伶素以清洁自操,除唱戏外绝不应局。既为某太太所唤,只得勉强应酬。及至某大员公馆之后,座上客尽各大夫,羞恼之状惧具,官威不敢不为之,各唱曲一折。曲罢时二伶欲泣出,主人特赏二伶各洋五十元,坚拒不收而归……。某大员必欲污良为贱,骋快一时,岂非恶作剧哉。"

民国二年一月二十六日,该报第七版《菊界琐屑(八)》。 "益六来函云。菊处姊妹现隶津门〔丹桂茶园〕奏技。登台数日,声誉骏发,春意该两伶自当受欢迎,何则菊处之在辽沈舞台去独木关。《回荆州》之武生,《剑峰山》、《叭蜡庙》之武老生惟妙惟肖,可称神品,拿徐而含有遒劲气,为武花旦尤显功夫。惟于文花旦则具有一种山家女郎风度,落落洒洒,自成一帜,虽不谐俗而无烟火气。深足取也。" 【小香水】字佩云,李氏、直隶宝坻人。父曾从淮军以功荐升游击,从军于辽,遂骞焉。香水甫生,而游击君亡,襁褓中随其假母,今之姓籍皆以其假母者也,自亦不能详其家世。香水雏发未燥,即学歌引吭发声,识者许多与日后必于菊部中称巨擘。资质复妍丽,凡习歌者,声与色,二者每不能兼,而香水顾兼之。本应习花衣,以秉性端重,不惯为淫冶之态,偶为之,终弗工,乃习青衫,秦筝赵瑟,辅以激楚寝越之音,响遏行云,虽寒娥弗过也。兼习须生击筑而歌,有风萧水寒之概。偶为小生剧,锦衣玉貌,翩翩绝也。其平居短襟窄袖,如太原公子……生客至,常不交一语,一见即去,甚或从此开罪于人,余角规之。慨然曰,"吾姓木讷,……吾卖艺非卖淫者,何若自贬,以为哗众取宠之计。……"。在沈阳五历寒暑,以在津门。女弟子香如,字佩卿,工秦腔,善悲怨,树愁花,时闻短叹,世人之有心人也。"(《沈阳菊史》第四页)。

小香水在第二次评比中名列第三,她是人们比较熟悉,也是影响比较大的河北梆子演员,以青衣为主,有时兼小生,偶而演须生,在唱工方面,在群伶中占有一定的优势,当时评论界对她的评价,不在小菊处之下。从下面两篇诗文不仅看出观众对香水艺术的评价,而且还可看出文人墨客对香水艺术的不同见解。

《徇星庵请赋赠香水菊部》小柳 那有周郎顾曲心,愧从空谷说知音, 闲愁多少随春去,都付熏风一曲琴。 人去名留水也香,若耶溪上醉斜阳; 千丝杨柳因谁绿,系马门前我亦狂。 尊前歌板十分严,莫把红妆当绿髯; 太息古今同一既,英雄儿女本难兼。

《贈香水鞠部并质小柳》 星庵 风流彭泽近如何,一赋闲情拟子虚; 骏骨千金凭一顾,忍令沧海有遗珠。 色艺原来旧擅场,须眉巾国两相当; 墨池雪岭凭轩轾,愿乞灵符颂海棠。 八家生住胭脂塞,生小心情爱若耶; 记取小名深意否,曾经西子浣轻纱。

"小香水演《玉堂春》,宛转哀怨,如巫峡猿啼,衡阳鹤唳,非功深养到者不能演此剧。已过六钟,座客犹未散,夕阳箫鼓,正与画船柔橹之声相应答也"。

"某夕,庆丰部小香水演《对银杯》,梁月楼演《哭长城》。香水、月楼皆以须生而兼习青衫,月楼唱京调蕴藉缠绵而凄咽处,不减嫠妇之哭。是能设身处地想者,香水唱秦腔悲哀之致不殊于月楼,而声调激楚尤为清笳画角之音,环座泣然同此青衫湿透矣。"

"……入庆丰观小香水演《断桥》一折,声调凄咽,风度潇洒,与许仙相见时如怨如慕一种喜嗔惊爱之概,流露于眉稍目睫间,何物宁馨,令人神往。"

光绪三十四年八月十八日《盛京时报》五版;

《小香水不忍唱玉堂春》

"铁岭清乐园邀到坤角小香水,座客日多,惟小香水每 演《玉堂春》一出至唱"做官余孽远在儿孙,近在自已"等 语,小香水必珠泪交流,悲酸异常。询其原因,小香水生父 本系候补县令,因身后萧条至父将小香水鬻身鞠部以是触景 伤情云。"

[月明珠]李氐,字蟾君,津人。簽腔、秦腔皆中节

度,而尤以簧腔中之《乌盆记》、《牧羊圈》为佳,已酉(宣统元年)夏来沈阳天仙部。旋北行长春。去岁再至,隶昆明,移天仙,不阅目,复北去。今更来隶天桂。月明珠之在长春,人谓其艺埒于四宝,虽人各有能有不能,未可一例论也。"(《沈阳菊史》第12页)

月明珠在沈阳坤伶群芳谱正册中,名列第二。她 演 京剧,河北梆子都很出色,有时也唱楚剧,京剧和楚剧以须生和老旦为主,河北梆子则以青衣为主。

民国二年一月二十三日《盛京时报》第四版《菊部琐屑(六)》中,对月明珠的评价:

"月明珠出现于天仙部数日矣,该伶唱楚曲须生,与凤英相伯仲,以《碰碑》、《滑油山》争胜,盖亦鞠界中之足台一席,该伶工唱须生、老旦,兼唱秦腔青衣,声音宏亮,科白熟悉,历历歌喉颇解,并节而腔调之周转自如,聆音者早有深许。惟欠做作为该伶之白玉之瑕。如演《空城计》、《碰碑》、《奇冤报》等剧,在辽沈舞台已属仅见矣"。

(未完待续)

```
[General Information]
书名=戏曲音乐资料 第二辑
作者=《中国戏曲音乐集成?河北卷》编
页数=536
SS号=10196903
DX号=
出版日期=
出版社=
```

封书前目录录

· 集成工作特辑 ·

音乐的地方志 地方的音乐志 & 冯光钰 王民基在《中国戏曲音乐集成·河北卷》第二次全省 编辑工作座谈会上的讲话 & 曹成章

关于《戏曲音乐集成》撰写中的几点

具体意见&邵锡铭

提高认识 加强学习&王志民

交流经验 训练队伍 加速进程&王如锋

《中国戏曲音乐集成》京津冀《河北梆子卷》

研讨会纪要&君超 寅辰

姹紫嫣红满园春&魏冠儒

语言音乐学初探(节录)&杨荫浏

京剧唱腔中的字调&王力

谈京剧唱腔中的旋律和字调&武俊达

略谈京剧唱念的吐字、过韵、归音 & 杨振淇

论戏曲音乐&何为

戏曲音乐发展的历史经验与新的创造&周大风

继承传统 要走创新改革之路&邵锡铭

浅谈戏曲音乐美学&何为

论我国戏曲音乐两大体制&安禄兴

京剧音乐艺术革新的尝试&韩溪

梆子声腔源流探&吕亦非

四来曲破与戏曲唱腔&徐佩

漫谈冀东莲花落唱腔音乐的演变&陈克

二夹弦的音乐唱腔&尼树仁

年轻的四平调&刘翚、云声、广英

保定丝弦音乐简介&孟光寿

唐剧唱腔调式初探&倪力

哈哈腔唱腔及其伴奏特点&裘印昌

· 名演员介绍 ·

刘香玉演唱艺术介绍&邵锡铭

赵鸣岐艺术生活六十年&姬君超

贾桂兰艺术生活介绍&刘振芳、邵锡铭 秦凤云艺术生活介绍&刘晓锋 梁达子生平及艺术简介&李桂岭 筱翠云生平及艺术简介&李桂岭

· 剧种史料 ·

东北早期的戏曲活动和河北梆子的兴衰&程温海